MÉTHODE ÉLÉMENTAIRE

DE

MUSIQUE VOCALE

PAR

Mme ÉMILE CHEVÉ

(NANINE PARIS)

LA PARTIE THÉORIQUE DE CET OUVRAGE EST RÉDIGÉE

PAR

ÉMILE CHEVÉ, D. M. P.

CHEVALIER DE LA LÉGION D'HONNEUR, ANCIEN CHIRURGIEN DE LA MARINE ROYALE,
PROFESSEUR DE MATHÉMATIQUES, DE MÉDECINE ET D'ANATOMIE.
PROFESSEUR DE MUSIQUE VOCALE ET D'HARMONIE A L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE, A L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE,
A L'ÉCOLE MILITAIRE DE SAINT-CYR, A L'ÉCOLE NORMALE DE VERSAILLES, AU LYCÉE LOUIS-LE-GRAND;
INSPECTEUR DES ÉCOLES DU CANTON DE GENÈVE.

Or, en toute autre étude, on a deux moyens de s'instruire : les maîtres et les livres; mais en musique, c'est différent : on est dénué du second, et, pour ainsi dire, réduit au premier. Un traité élémentaire de musique, une simple exposition analytique des principes de cet art, qui soit puisée dans l'observation de la pure pratique, est un ouvrage encore à naître; car je ne pense pas que l'on prenne pour des expositions analytiques nos solfèges, nos méthodes vocales et instrumentales, qui ne représentent rien à l'esprit que de la musique à lire. On ne les regarde sans doute que comme des collections de phrases ou de passages, d'exercices enfin, pour délier les doigts ou le gosier : *J'entends par une exposition analytique, un livre tel qu'un homme de sens pût y apprendre la musique tout seul, s'il y était condamné; et que, tous nos musiciens venant à se perdre dans une nuit, leur art ne fût pas néanmoins perdu pour le genre humain.*

GALIN. — *Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique.* — Paris 1818.

ÉDITION DE 1864. — PRIX NET : 9 FRANCS

PARIS
CHEZ LES AUTEURS, RUE DES MARAIS-SAINT-GERMAIN, 18.

MAI 1864

MÉTHODE ÉLÉMENTAIRE

DE MUSIQUE VOCALE

La première édition de cet ouvrage a été autographiée à Paris, en 1838, sous le titre de *Méthode élémentaire générale de musique*, par Madame Émile Chevé (Nanine Paris).

La deuxième édition, qui a eu dix tirages, a été imprimée à Paris, en 1844.

Cette troisième édition, dont les exercices sont entièrement remaniés, a été mise sous presse à la fin de 1863, et a paru au mois de mai 1864.

Cet ouvrage est la propriété exclusive des auteurs, qui en sont les seuls éditeurs.

Tous droits réservés.

Paris.—Imprimerie de L. Tinterlin et Cᵉ, rue Neuve-des-Bons-Enfans, 3.

MÉTHODE ÉLÉMENTAIRE

DE

MUSIQUE VOCALE

PAR

Mme ÉMILE CHEVÉ

(NANINE PARIS)

LA PARTIE THEORIQUE DE CET OUVRAGE EST RÉDIGÉE

PAR

ÉMILE CHEVÉ, D. M. P.

CHEVALIER DE LA LÉGION D'HONNEUR, ANCIEN CHIRURCIEN DE LA MARINE ROYALE,
PROFESSEUR DE MATHÉMATIQUES, DE MÉDECINE ET D'ANATOMIE.
PROFESSEUR DE MUSIQUE VOCALE ET D'HARMONIE A L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE, A L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE,
A L'ÉCOLE MILITAIRE DE SAINT-CYR, A L'ÉCOLE NORMALE DE VERSAILLES, AU LYCÉE LOUIS-LE-GRAND;
INSPECTEUR DES ÉCOLES DU CANTON DE GENÈVE.

Or, en toute autre étude, on a deux moyens de s'instruire : les maîtres et les livres; mais en musique, c'est différent: on est dénué du second, et, pour ainsi dire, réduit au premier. Un traité élémentaire de musique, une simple exposition analytique des principes de cet art, qui soit puisée dans l'observation de la pure pratique, est un ouvrage encore à naître; car je ne pense pas que l'on prenne pour des expositions analytiques nos solfèges. nos méthodes vocales et instrumentales, qui ne représentent rien à l'esprit que de la musique à lire. On ne les regarde sans doute que comme des collections de phrases ou de passages, d'exercices enfin, pour délier les doigts ou le gosier : *J'entends par une exposition analytique, un livre tel qu'un homme de sens pût y apprendre la musique tout seul, s'il y était condamné; et que, tous nos musiciens venant à se perdre dans une nuit, leur art ne fût pas néanmoins perdu pour le genre humain.*

GALIN. — *Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique.* — Paris 1818.

ÉDITION DE 1864. — PRIX NET : 9 FRANCS

PARIS

CHEZ LES AUTEURS, RUE DES MARAIS-SAINT-GERMAIN, 18.

MAI 1864

MT
935
C527
1864

BOSTON COLLEGE

A la Mémoire

DE MON PÈRE, ANDRÉ PARIS

Nanine Chevé (NÉE PARIS).

A la Mémoire

DE MON FRÈRE, AMAND CHEVÉ

Emile Chevé.

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/mthodelmentaired00chev

POURQUOI LA MUSIQUE EST SI PEU RÉPANDUE EN FRANCE

Un inventeur est obligé de contredire les erreurs dominantes; un charlatan, pour faire des dupes, flagorne tous les sophistes; lequel des deux est digne de confiance? FOURIER. *Nouveau monde industriel.* 32.

Ainsi, la France revendique, après coup, toutes les découvertes, même les minutles comme la soupe Rumfort; pourquoi donc est-elle si vandale envers les inventeurs qu'aucun d'eux ne peut, DE SON VIVANT, trouver accès et examen méthodique?

FOURIER. *Nouveau monde.* 555.

Le dernier des crimes qu'on pardonne est celui d'annoncer des vérités nouvelles.

THOMAS. *Éloge de Descartes.*

Lorsqu'un trésor est apporté, hâtez-vous d'en jouir, au lieu d'intenter des procès à celui qui l'a trouvé; pourquoi le quereller sur les formes et le style? Qu'il s'exprime en patois, peu importe : L'invention en a-t-elle moins de valeur?

FOURIER. *Nouv. monde.* 32.

Pourquoi la musique est-elle si peu répandue en France? pourquoi si peu de personnes sont-elles musiciennes, c'est-à-dire sont-elles en état de lire et d'écrire correctement la musique, comme elles lisent et écrivent le français?

Cela tient-il à ce que les Français sont inhabiles à apprendre la musique, à ce qu'ils ne sont pas nés musiciens, comme tant de gens le répètent à l'envi? Évidemment non; car la musique ne se compose que d'un petit nombre d'éléments qui se rencontrent à peu près dans le premier air venu, et il n'est presque personne qui ne sache chanter un ou plusieurs airs. Ce n'est donc ni la faculté d'intonation, ni la faculté de mesure qui manquent chez nous.

Le petit nombre des personnes sachant bien la musique tiendrait-il à ce que peu de gens s'adonnent à l'étude de cet art? Non encore; car chacun sait que, quoique l'enseignement de la musique ne soit pas à beaucoup près aussi répandu qu'il devrait l'être (1), cependant beaucoup de personnes commencent cette étude; mais, sur cent

(1) Est-il croyable qu'à l'époque où nous vivons, la musique n'ait pas encore droit de domicile dans toutes les grandes écoles du gouvernement, à Saint-Cyr, à l'École Navale, à l'École Polytechnique, et surtout à l'École Normale, appelée à former des professeurs pour toute la France (*)? Et cependant cette lacune s'explique facilement, quand on pense au temps énorme qu'il faut consacrer à l'étude de la musique, pour ne l'apprendre que médiocrement, et souvent même pas du tout. (Paris, 1844).

(*) Aujourd'hui cette lacune est, à peu près, comblée; je professe la méthode : à l'*École Normale supérieure* et à l'*École Polytechnique*. depuis sept ans; à l'*École spéciale Impériale militaire* de Saint-Cyr, et à l'*École Normale* de Versailles, depuis trois ans; au *Lycée Louis-le-Grand*, depuis un an. — La méthode fait partie de l'enseignement officiel : depuis trois ans au *Prytanée Impérial militaire* de La Flèche, et depuis onze ans, à l'*École normale militaire de gymnastique* de la Faisanderie, près Vincennes. Si l'*Écloe Navale* avait été à Paris, depuis longtemps, sans doute, elle ne serait plus privée des belles découvertes de Galin.

Paris, 6 avril 1864. ÉMILE CHEVÉ.

personnes qui l'entreprennent, plus des neuf dixièmes restent en chemin, rebutées par des difficultés infranchissables pour celles qui ne sont pas douées d'une organisation d'élite, d'une volonté que rien n'arrête, et qui n'ont pas quatre ou cinq ans à consacrer à une étude qui n'est encore que de luxe pour nous.

Le petit nombre de personnes sachant bien la musique tient-il enfin à ce que nous n'avons pas eu de bons musiciens? Non encore; car, malgré la mauvaise route suivie, nous n'avons pas manqué de grands musiciens : Gluck, Sacchini, Méhul, Mozart, etc., et, plus près de nous, Boïeldieu, Rossini, Weber, Meyerbeer, Auber, etc.; et, comme exécutants, nos artistes célèbres, sont là pour prouver que les grands talents n'ont pas manqué en musique.

Comment se fait-il donc que ces grands musiciens n'aient pas su rendre praticable au vulgaire la route qu'ils ont si brillamment parcourue?

Hélas! c'est peut-être là qu'il faut aller chercher le *pourquoi* de notre ignorance en musique. Tous les hommes que je viens de citer, et tous ceux, bien plus nombreux, que je n'ai pu nommer, étaient *compositeurs*, étaient *artistes*, mais sans doute n'étaient pas *professeurs*. Forts et puissants d'organisation, ils n'ont pas vu tout ce qui arrête les organisations ordinaires; ou, si l'on veut, ils n'ont pas voulu se donner la peine de chercher un meilleur chemin, dont une magnifique organisation leur permettait, à la rigueur, de se passer. Peut-être, enfin, quelques-uns n'ont-ils pas été fâchés de laisser entre eux et la masse une barrière infranchissable (1).

Peut-être aussi le défaut d'une théorie claire et précise, qui dominât toute la pratique en l'éclairant, n'a-t-il pas permis la découverte de la méthode pratique.

Quoi qu'il en soit, on n'arrive pas à apprendre la musique aux masses (2), c'est un fait; et ce fait tient à ce que les moyens employés sont insuffisants et, partant, incapables de conduire au but qu'on se propose d'atteindre. En un mot, l'*écriture musicale est mauvaise;* et, de plus, on manque de méthode, et par méthode nous entendons ici, non pas *le moyen qui permet à dix individus sur cent d'arriver*, mais *celui qui conduit forcément au but quatre-vingt-dix sur cent*. La méthode doit être faite pour les organisations ordinaires, et non pour les organisations d'élite, qui arrivent quand même.

Rendons cette idée palpable par une comparaison : qu'il s'agisse, par exemple, d'escalader une montagne escarpée. Que dirait-on à Auriol, ou à tout autre individu agile et fort comme lui, si, après avoir atteint le sommet au moyen des accidents de terrain, de quelques crochets et de quelques cordes, il prétendait avoir tracé la route qui conduit sur le sommet de la montagne; l'avoir ouverte à tous; affirmant, d'ailleurs,

---

(1) Il m'a été répondu par un artiste qu'il n'y aurait plus grand mérite à être musicien, si chacun pouvait le devenir sans trop de peine ni de temps. — Je n'ai pas trouvé de réponse à cet argument.

(2) Par apprendre la musique aux masses, j'entends: apprendre la musique à une réunion de personnes de bonne volonté, prises au hasard; et de manière que les neuf dixièmes puissent, dans un temps raisonnable et sans un travail exorbitant, parvenir à posséder l'intonation et la mesure; en un mot, la lecture et l'écriture musicales, au point de ne les jamais oublier, pas plus qu'on n'oublie la lecture et l'écriture de sa propre langue.

avec aplomb, que tout individu qui ne pourra pas grimper par le même chemin, et à l'aide des mêmes moyens, n'est qu'un être mal organisé, disgracié, et condamné par la nature à ne jamais pouvoir atteindre le sommet de la montagne?

On serait en droit de lui dire : Vous avez suivi une route qui n'est accessible qu'aux hommes de votre trempe; il est évident que vos moyens ne sont nullement calculés sur les forces physiques du plus grand nombre; peu de gens sont capables, comme vous, d'escalader un rocher, de se hisser au moyen d'une corde ou d'une perche; et vraiment il n'y a pas bonne logique de votre part à nous traiter de culs-de-jatte et de manchots, parce que nous ne pouvons ou que nous n'osons pas vous suivre.

Mais faites-nous construire une bonne échelle, et mieux encore un bon escalier, dont les marches soient calculées sur les mouvements de nos jambes; ajoutez-y, de distance en distance, des paliers où nous puissions nous reposer quand nous sommes essoufflés; et vous verrez si nous sommes des êtres disgraciés et condamnés à ne jamais voir le sommet de la montagne : nous y monterons alors très-facilement, et peut-être plus vite que vous, si vous continuez à monter par votre ancienne route. La jouissance de la belle vue que donne le sommet de la montagne ne sera plus le privilége des organisations d'élite; petits et grands, jeunes et vieux, pourront monter; et, un peu plus tôt, un peu plus tard, chacun est sûr d'arriver au but : les véritables culs-de-jatte sont, cette fois, seuls exceptés; mais ils sont si peu nombreux!

Eh bien! la montagne à escalader, c'est la musique à apprendre; les Auriols, sont les belles organisations musicales qui grimpent le long des rochers, qui escaladent la montagne, qui l'emportent, pour ainsi dire, d'assaut; mais qui sont absolument inhabiles à faire monter la foule après eux. Les cordes, les crochets, les accidents de terrain, sont les prétendues méthodes, bonnes tout au plus pour les forts, qu'elles n'empêchent pas de monter; mais mauvaises pour les faibles, qu'elles arrêtent complétement; et jugées, à tout jamais, par leur impuissance. L'escalier, c'est la méthode rationnelle, la méthode calculée sur l'organisation humaine, et appropriée, non plus à la force des hercules, mais à la faiblesse des enfants. Les culs-de-jatte sont les individus, très-peu nombrenx d'ailleurs, qui sont complètement privés de la faculté de reproduire un son, de mesurer un intervalle ou d'apprécier une durée. Et encore, peut-être ne sont-ils arrivés à cet état qu'en laissant atrophier pendant trente ans les organes chargés de ces fonctions; comme un enfant qu'on tiendrait couché jusqu'à vingt ans, verrait ses muscles s'atrophier, devenir fibreux, et ne pourrait plus, à cet âge, apprendre à marcher. Est-ce à dire qu'il soit né cul-de-jatte? Non; c'est vous qui l'avez rendu tel, par une éducation imbécile. Vous n'avez pas exercé les organes que Dieu a mis en vous; il vous en punit, en vous en retirant à tout jamais l'usage.

Mais, me dira-t-on, comment pouvez-vous affirmer que les anciens solféges ne sont pas des méthodes dans le sens que vous attachez à ce mot? Parce qu'aucun d'eux n'a encore pu résoudre le problème que voici : « Prendre au hasard cent personnes de bonne volonté; et, dans un temps donné, les conduire toutes, ou à peu près, à être musiciennes. » Or, ce problème n'ayant pas été résolu par les solféges, on est en droit de les accuser d'impuissance, et de chercher une autre route, une méthode meilleure.

Et comment reconnaître au milieu des méthodes, prétendues rationnelles, celle qui est vraiment l'escalier en question, si toutefois cette méthode existe? En s'assurant, EXPÉRIMENTALEMENT (1), s'il y en a une qui puisse résoudre le problème dont je viens de parler. Tant que ce problème n'aura pas été résolu, il n'y aura pas de méthode réelle.

Mais avant de nous occuper des méthodes nouvelles, jetons un coup d'œil sur les solféges, et tâchons de découvrir la cause ou les causes de cette impuissance radicale dont ils sont frappés pour l'enseignement scientifique de la musique aux masses: rien ne me paraît plus facile.

En effet, toute personne qui s'est occupée sérieusement d'enseignement, et qui a les plus simples notions du mécanisme de l'intelligence humaine, doit admettre, comme incontestables, les propositions suivantes;

1° Toute idée doit être représentée à l'esprit de l'élève par un signe clair et précis;

2° La même idée doit toujours être représentée par le même signe;

3° Le même signe ne doit représenter que la même idée;

4° Un livre élémentaire, une méthode, ne doit jamais présenter à l'esprit deux difficultés à la fois;

5° Il ne faut s'adresser à la mémoire que quand le raisonnement est impossible; c'est-à-dire que, s'il y a science, il faut déduire les faits particuliers des lois générales dont ils dépendent; si, au contraire, il n'y a pas science, s'il n'y a que collection de faits sans liens, sans lois, on les apprend par cœur;

6° Enfin, la méthode doit être un ensemble de moyens calculés pour que les organisations ordinaires puissent parvenir au but qu'on se propose de leur faire atteindre.

Voyons si les anciennes méthodes de musique remplissent les six conditions que je viens d'indiquer, et dont ne peut se passer un enseignement rationnel et consciencieux; en un mot, scientifique.

1° Dans les solféges, chaque idée est-elle représentée par un signe clair et précis?

Non; l'intonation est représentée par des points posés sur des lignes noires ou entre ces lignes noires; le nom est donné à chacun de ces points par une clé, qui dénomme un barreau; mais cette clé peut changer de place, de sorte que le même point, placé sur la même ligne, peut porter successivement les sept noms ut, ré, mi, fa, sol, la, si. Aussi quel désespoir pour un grand nombre de musiciens, quand, habitués à lire sur une clé, on leur en présente une autre.

De plus, ces mêmes points peuvent représenter un son bécarre, un son dièse, ou un

---

(1) J'entends s'écrier: « Mais cette expérience a été faite, et se répète tous les jours dans nos écoles. » — Non, cela n'est pas. Savoir la musique, ce n'est pas *chanter ensemble des morceaux que l'on sait par cœur et que l'on est censé lire;* savoir la musique, c'est *chanter à première vue un morceau d'ensemble que l'on n'a jamais lu ni entendu:* c'est *écrire sous la dictée d'une voix qui vocalise, un air qui vous est inconnu.* — Or, c'est ce qu'AUCUNE MASSE EN FRANCE N'A ENCORE FAIT, en dehors de l'école de Galin (Paris, 1864).

Cette assertion est encore exacte aujourd'hui. 5 avril 1864. ÉMILE CHEVÉ.

son bémol; ils peuvent remplir dans la gamme le rôle de tonique, de médiante, de sensible, etc. Ces signes d'intonation ne sont donc ni clairs ni précis.

Quant aux signes de durée, ils sont encore plus embrouillés. Rien d'obscur comme ces signes de valeurs qui offrent quelquefois une telle complication, une si grande confusion d'entiers et de fractions de toutes espèces cousus ensemble, que l'on admire vraiment le talent du petit nombre de ceux qui arrivent à les débrouiller facilement et exactement. Il y a telles pages de musique qui ne sont guères plus claires, pour le commun des martyrs, que les hiéroglyphes de l'Obélisque.

2° La même idée doit toujours être représentée par le même signe; cette condition est-elle remplie par les solféges?

Pas davantage; pour l'intonation, *un même son* peut être représenté par chacun des barreaux ou des interlignes de la portée musicale.

Pour la mesure, le mal est encore plus grand; l'unité de temps est représentée par la *blanche* dans le 2 temps, le 4/2 et le 3/2, par la *noire*, dans le 2/4, le 3/4 et le 4 temps; par la *noire pointée*, dans le 6/8, le 9/8 et le 12/8; par la *croche*, dans le 3/8, etc. Cela est incroyable.

Les trois seules mesures qui existent, 2 temps, 3 temps et 4 temps, mesures que les subdivisions, binaire et ternaire, portent à six formes principales, sont exprimées par tous ces nombres: 2 temps, 4 temps, 2/4, 3/4, 3/2, 4/2, 6/2, 6/4, 3/8, 6/8, 9/8, 12/8, etc., et autres formes fractionnaires plus inintelligibles les unes que les autres, et dont telles personnes, s'occupant depuis longtemps de musique, ne sont jamais parvenues à embrasser l'ensemble.

La mesure à 2 temps, division binaire, est représentée par les mots 2 temps, 2/4; le 2 temps, division ternaire, par les mots 6/8, 6/4; le 3 temps, division binaire, par les expressions 3 temps, 3/4, 3/8, etc.

3° Le même signe ne représente-t-il que la même idée?

Le premier barreau venu peut, selon la clé, représenter l'une quelconque des sept notes, soit bécarre, soit dièse, soit bémol. Le bécarre, après un bémol, signifie montez; après un dièse, il signifie descendez; après un double dièse, le dièse, signe d'élévation, veut dire descendez; après le double bémol, le bémol, signe d'abaissement, veut dire montez.

Pour les durées, la blanche vaut *un temps* dans les mesures 2 temps, 3/2, 4/2; elle vaut *deux temps* dans les mesures 2/4, 3/4, 4 temps. La noire vaut une *demi-unité* dans les mesures 2 temps, 3/2, 4/2; elle vaut *deux tiers* dans le 6/8, le 9/8, le 12/8; elle vaut *une unité* dans le 2/4, le 3/4 et le 4 temps; elle vaut *deux unités* dans le 3/8, La croche peut, de même, signifier successivement 1/4, 1/3, 1/2, etc., et ainsi du reste.

Le point de prolongation peut signifier toute espèce de fraction. Il existe sept signes de silence, quand il n'en faut qu'un: c'est à n'y rien comprendre.

Et comme pour combler la mesure, et rendre la musique inabordable au plus grand nombre, beaucoup de musiciens semblent prendre plaisir à grouper ces mauvais signes de manière à les rendre encore plus incompréhensibles! C'est désolant.

Et cependant, il s'est trouvé des hommes haut placés en musique, qui se sont déclarés satisfaits des signes de la notation musicale. M. Fétis, en 1830, dans son livre intitulé *La Musique mise à la portée de tout le monde*, écrivait, page 15, les lignes suivantes que je copie textuellement : « Les signes dont se servent les Européens modernes, après avoir subi une foule de modifications successives, SONT ARRIVÉS A UN DEGRÉ DE PERFECTION RELATIVE, et, malgré leur apparente complication, sont peut-être les PLUS SIMPLES qu'on puisse imaginer. » J'ai la confiance que les pages qui précèdent cette citation me dispensent de relever ce qu'elle a d'aventuré.

Résumons-nous, et disons : Que l'écriture actuelle de la musique est essentiellement défectueuse, puisque les idées sont à chaque instant cachées sous de mauvais signes que peut déchiffrer (1) un maître, mais qu'un élève ne devine pas ; que cette imperfection de l'écriture musicale a dû avoir une influence immense et des plus fâcheuses sur l'enseignement, et contribuer considérablement à la difficile propagation de la musique. C'est ainsi que les mathématiques sont restées dans les langes tant qu'elles n'ont employé que les chiffres romains, et qu'on les a vu se développer et atteindre la haute position qu'elles occupent de nos jours, quand elles ont eu des signes rationnels et précis pour représenter leurs idées.

Abordons maintenant les trois autres propositions.

4° On ne doit jamais présenter à l'esprit deux difficultés à la fois. — Or, la première chose que l'on montre à un débutant en musique, c'est une portée, avec une clé, et des points, noirs ou blancs, qu'on lui dit représenter des sons, et de plus, des sons dont la durée est limitée, mesurée ; c'est-à-dire : qu'on lui donne à faire trois opérations intellectuelles à la fois : trouver le nom de la note, lui appliquer le son qui lui convient, enfin donner à ce son une durée déterminée. Et encore ces trois idées sont-elles cachées sous les signes défectueux que nous avons critiqués plus haut. Voilà donc encore un vice capital. Je dis capital, car combien de personnes ont été rebutées par ces premières difficultés et ont abandonné l'étude dès le début !

5° Rendre compte des faits, enseigner la science.

Eh bien ! ici encore, tout est déplorable dans les solfèges. Quoi de plus éloigné d'un raisonnement que le pauvre catéchisme musical que l'on trouve en tête de tous les solfèges, depuis le premier jusqu'au dernier? Aussi, combien est petit le nombre des élèves de solfèges qui comprennent bien la théorie, si claire et si précise, de la musique ! C'est dans l'harmonie surtout que cette absence complète de théorie a produit les plus déplorables effets : elle a rendu cette science à peu près inintelligible pour les plus savants.

Demandez à la plupart des musiciens pourquoi l'on a introduit des dièses et des bémols dans les gammes? Demandez-leur ce que c'est qu'un dièse, ce que c'est qu'un bémol? demandez-leur pourquoi l'on rencontre cinq dièses dans le ton de SI MAJEUR ! pourquoi l'on est en SI MAJEUR avec cinq dièses, etc. Il en est peu qui vous répondront ;

---

(1) Déchiffrer ! ce mot exprime bien la clarté des signes musicaux ; on ne dit pas : lire la musique, on dit : déchiffrer la musique ; et on a bien raison.

mais ne les accusez pas ; les maîtres et les livres ne leur ont jamais rien dit là-dessus.

Demandez-leur encore pourquoi ils estropient la gamme mineure, en lui retirant sa modale supérieure en montant, et en ne lui donnant point de sensible en descendant ; demandez-leur pourquoi ce n'est pas l'inverse qu'ils font ; pourquoi ils ne montent pas la gamme mineure comme ils la descendent ; et pourquoi ils ne la descendent pas comme ils la montent? Toutes ces questions sont lettres closes pour le plus grand nombre.

Et qu'on ne s'y trompe pas ! La connaissance de la théorie musicale n'est pas une simple affaire de curiosité, de luxe, comme le disent beaucoup de gens, qui en sont encore à se demander ce que l'on entend par la *Théorie de la Musique*. C'est l'absence de théorie qui a conduit à enseigner l'intonation par cette *immense absurdité du ton absolu*. Tout le reste eût été parfait dans les solféges, que l'enseignement par le ton absolu était plus que suffisant, *à lui seul*, pour rendre l'intonation à peu près inapprenable. Qui s'est jamais mis dans l'idée d'enseigner la *température absolue*, la *pesanteur absolue*, l'*odeur absolue*, la *saveur absolue*, la *couleur absolue?* Le professeur, n'ayant pas démontré l'identité de toutes les gammes majeures, non plus que celle de toutes les gammes mineures, se croit obligé de les faire apprendre toutes, ou à peu près, et jette ainsi ses élèves dans un dédale inextricable, d'où le plus grand nombre ne peut sortir. Quant à ceux qui parviennent à franchir ces difficultés, ce n'est pas par les sons absolus qu'ils y arrivent, mais en attachant aux sons qu'ils chantent des idées de propriété. Rien n'est plus facile à démontrer.

6° Enfin, avoir une méthode calculée pour les intelligences ordinaires.

Hélas ! que tous les professeurs de solfége mettent la main sur la conscience et qu'ils répondent à cette simple question : « Si l'on vous donnait cent personnes de « bonne volonté, prises au hasard et n'ayant aucune notion de musique, combien « vos méthodes produiraient-elles de lecteurs au bout d'un an, à une heure de travail « par jour? »

Je me trompe fort, ou tous répondront : *Pas beaucoup.*

Et si vous disiez d'en conduire quatre-vingt dix sur cent à lire correctement la musique et à l'écrire de même sous la dictée d'un instrument qu'on ne voit pas, ou d'une voix qui vocalise, tous se récrieraient sur ce que la chose est impossible. Ceci est connu de tout le monde. Aussi regarde-t-on comme bien plus difficile de faire comprendre la musique que les mathématiques. — Est-ce à dire que la musique soit plus difficile que les mathématiques? Non, sans doute ; mais les mathématiques emploient des signes rationnels et raisonnent toujours : la musique fait tout le contraire.

De tout ce qui précède, je crois pouvoir conclure QU'ON MANQUE DE MOYENS CONVENABLES POUR ENSEIGNER LA MUSIQUE AUX MASSES, et que les solféges ne sont point des méthodes rationnelles. « Ce sont de simples recueils qui ne présentent que de la musique à lire. » (GALIN.)

Je dirai donc aux solféges :

Avouez votre impuissance en fait d'enseignement musical ; et, encore une fois, ne vous vantez pas d'avoir produit tous nos grands compositeurs et tous nos grands

artistes. Non! vous ne les avez pas produits; ils sont arrivés malgré vos mauvais moyens d'enseignement : ils ont escaladé la montagne. Mais la masse qui n'a ni leur génie, ni leur force, ni leur persévérance, est à jamais condamnée à se morfondre au pied, après avoir dépensé inutilement son temps et son argent. Aussi, combien de pères de famille, effrayés par la perspective de plusieurs années d'un travail si rebutant, n'osent pas faire entreprendre à leurs enfants une étude, presque toujours sans résultats.

Si je ne me trompe, les considérations qui précèdent (quelque incomplètes qu'elles soient) sont plus que suffisantes pour expliquer l'insuccès des solfèges et de leurs maladroites copies.

Je me résume en deux mots, et je dis : Les anciennes méthodes (1) de musique, ne remplissant aucune des six conditions que chacun doit reconnaître indispensables dans un bon livre élémentaire, *sont mauvaises, très-mauvaises.* Elles n'ont donc pas le droit d'accuser le génie français d'être peu musicien. Si elles n'ont pu parvenir à vulgariser la musique en France, la faute retombe sur elles seules : qu'elles aient donc une bonne fois la force et la franchise de l'avouer! A ce prix, le génie musical de la France, si longtemps muselé par elles, leur pardonnera; et, pour toute pénitence, les reléguera sur les rayons des bibliothèques publiques, au milieu de tant d'autres collections de momies qu'elles ne dépareront certes pas.

En écrivant les lignes qu'on vient de lire, j'ai senti tout ce que le lecteur a le droit d'exiger de nous; et combien il peut se montrer sévère à notre égard. Aussi, n'est-ce qu'après avoir *souvent, très-souvent, expérimenté les moyens que nous employons, et en avoir toujours obtenu les mêmes résultats;* ce n'est qu'après avoir recueilli les suffrages unanimes d'un grand nombre d'hommes intelligents et instruits, que nous nous décidons à publier cette méthode élémentaire. Soumettons-la d'ailleurs à l'analyse que nous avons fait subir aux solfèges, et voyons si elle répond aux six propositions indiquées plus haut; nous citerons ensuite les résultats authentiques qu'elle a produits.

1° Toute idée doit être représentée par un signe clair et précis;

2° La même idée doit toujours être représentée par le même signe.

3° Le même signe ne doit représenter que la même idée.

J'embrasse à la fois les trois propositions relatives à l'écriture musicale.

Nous employons, pour représenter les idées d'intonation, les sept premiers chiffres proposés par J.-J. Rousseau, et si heureusement modifiés par Galin, pour la distinction des octaves; pour les idées de durée, nous nous servons de l'admirable chronométriste de Galin. Expliquons-nous plus clairement :

Pour l'intonation, il n'y avait à représenter que sept noms : *ut, ré, mi, fa, sol, la, si;* il suffisait donc de sept caractères, et les sept chiffres, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, proposés par J.-J. Rousseau, atteignent parfaitement le but. Les voix humaines, de la plus

(1) Par le mot d'*anciennes méthodes*, je désigne *toutes les Méthodes qui débutent dans l'enseignement par l'emploi des* CARACTÈRES ORDINAIRES DE LA MUSIQUE. Nous venons de le voir, ces caractères masquent si souvent les idées qu'ils sont appelés à représenter, que toute la force intellectuelle est dépensée à les déchiffrer, et qu'il n'en reste plus pour trouver l'intonation et la durée.

grave à la plus aiguë, parcourent un ensemble d'environ trois octaves (1), représentées par trois séries successives des mots *ut, ré, mi, fa, sol, la, si;* trois séries des chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, représentent ces trois séries de mots. Mais il fallait que l'œil pût distinguer laquelle des trois séries indiquent les sept chiffres; pour cela, Galin met un point au-dessous des chiffres de la première série, *série grave*; il n'en met pas aux chiffres de la série du milieu, *série du médium*; il met un point au-dessus des chiffres de la troisième série, *série aiguë.*

Voici sa notation :

CHIFFRES POINTÉS EN DESSUS.	1̇ 2̇ 3̇ 4̇ 5̇ 6̇ 7̇	SÉRIE DES SONS AIGUS.
CHIFFRES NON POINTÉS.	1 2 3 4 5 6 7	SÉRIE DES SONS DU MÉDIUM.
CHIFFRES POINTÉS EN DESSOUS.	1̣ 2̣ 3̣ 4̣ 5̣ 6̣ 7̣	SÉRIE DES SONS GRAVES.

Voici les vingt et un sons écrits sur la même ligne, du grave à l'aigu :

1̣ 2̣ 3̣ 4̣ 5̣ 6̣ 7̣	1 2 3 4 5 6 7	1̇ 2̇ 3̇ 4̇ 5̇ 6̇ 7̇
OCTAVE GRAVE.	OCTAVE DU MÉDIUM.	OCTAVE AIGUË.

Or, rien de plus clair, de plus précis, que ces caractères, qui doivent leur nom à leur *forme absolue*, et non pas, comme les notes de la portée, au barreau, *toujours variable*, sur lequel elles sont écrites. Aussitôt que l'œil voit 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, c'est comme s'il lisait : *ut, ré, mi, fa, sol, la, si.* Pour lui, jamais d'hésitation possible : Si un chiffre est pointé en dessous, il reconnaît l'octave grave; s'il est pointé en dessus, l'octave aiguë; enfin, s'il n'est pas pointé, l'octave du médium. Ceci est irréprochable; aussi, dès la troisième leçon, l'esprit ne balance jamais sur la signification du signe.

Les notes peuvent être naturelles, diésées ou bémolisées. Dans le premier cas, quand les notes sont *naturelles*, on les représente par les sept chiffres, purement et simplement, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; dans le second cas, pour les *sons diésés*, on marque les chiffres d'un *accent aigu*, 1́, 2́, 3́, 4́, 5́, 6́, 7́; dans le troisième, pour les *sons bémolisés*, on marque ces mêmes chiffres d'un *accent grave*, 1̀, 2̀, 3̀, 4̀, 5̀, 6̀, 7̀.

En résumé, toutes les idées d'intonation et de silence sont représentées par les sept premiers chiffres et le zéro. Les octaves sont différenciées par les points au-dessus ou au-dessous des chiffres; les dièses et les bémols sont caractérisés par l'accent aigu et par l'accent grave, appliqués sur le chiffre même. *Il en résulte qu'un signe donné*

---

(1) Cette notation par les chiffres ne s'applique ici qu'à la musique vocale; dans la méthode instrumentale que nous publierons incessamment, nous aborderons la notation pour les instruments (Paris, 1844).

Les dix premières feuilles de la méthode de piano, qui en a cinquante-cinq, sont imprimées depuis 1850. Les nécessités de la lutte nous ont contraint d'arrêter cette publication depuis quatorze ans. — Nous allons la reprendre le plus tôt possible. Paris, avril 1864. ÉMILE CHEVÉ.

représente toujours la même idée, ne peut représenter qu'elle, et rappelle toujours à l'esprit, clairement et nettement, l'idée qu'il exprime. En un mot, la même idée est toujours représentée par le même signe ; le même signe représente la même idée.

Étudions maintenant les signes de durée. Comme je l'ai déjà dit, le travail tout entier appartient ici à Galin.

En mesure, trois idées principales se présentent ; il faut exprimer : 1° un son articulé, 2° un son prolongé, 3° un silence. Galin adopte trois signes : le *chiffre* pour le *son articulé*, le *point* pour la *prolongation*, le *zéro* pour le *silence*. Les trois idées à rendre ont donc chacune son signe particulier, parfaitement distinct des deux autres.

Ces trois caractères, *chiffre*, *point*, *zéro*, peuvent être appelés à exprimer des durées très-différentes ; ainsi, l'on peut avoir à représenter l'*unité de durée*, la *demi-unité*, le *tiers*, le *quart*, etc. Voici le système de signes créé par Galin pour atteindre ce but.

Notre oreille ne peut *apprécier rigoureusement* que la *division binaire* et la *division ternaire* du temps. Quand le fractionnement est poussé plus loin, l'oreille établit d'abord la division binaire ou la division ternaire, puis elle fait subir la même subdivision aux moitiés et aux tiers, et ainsi de suite.

Galin avait d'abord à exprimer l'entier ; il a dit : Tout signe isolé représentera l'unité de temps, qu'il soit signe d'articulation, de prolongation ou de silence. Ainsi, un chiffre seul vaut une unité articulée ; un point seul vaut une unité de prolongation ; un zéro seul vaut une unité de silence.

Exemple :

Unité articulée.	5
Unité de prolongation.	.
Unité de silence.	0

Pour les divisions de l'unité, Galin pose cette loi absolue . les diverses parties de l'unité seront toujours réunies en un seul groupe, sous une barre principale, et un Groupe quelconque contiendra toujours les diverses parties de l'unité : JAMAIS PLUS, JAMAIS MOINS.

Pour représenter les moitiés, Galin tire un trait horizontal qui recouvre deux signes ; pour les tiers, le trait en recouvre trois.

Il écrit les moitiés de cette manière :

$\overline{12}$	Pour les sons articulés.
$\overline{..}$	Pour les sons prolongés.
$\overline{00}$	Pour les silences.

Il écrit les tiers de cette manière :

$\overline{123}$	Pour les sons articulés.
$\overline{...}$	Pour les sons prolongés
$\overline{000}$	Pour les silences.

Les moitiés et les tiers étant exprimés, il s'agit de marquer les moitiés et les tiers de moitié (quarts et sixièmes) ; les moitiés et les tiers de tiers (sixièmes et neuvièmes) ;

et il s'agit de le faire de manière que l'œil puisse toujours reconnaître si la première division a été *binaire* ou *ternaire*, et si la seconde a également été *binaire* ou *ternaire*.

GALIN LES ÉCRIT AINSI :

Souche binaire :

1 2
• •
0 0

Subdivision binaire.	1 2 3 4	Pour les sons articulés.
Moitiés divisées par deux.	• • • •	Pour les sons prolongés.
QUARTS.	0 0 0 0	Pour les silences.
Subdivision ternaire.	1 2 3 4 3 2	Pour les sons articulés.
Moitiés divisées par trois.	• • • • • •	Pour les sons prolongés.
SIXIÈMES.	0 0 0 0 0 0	Pour les silences.

Souche ternaire :

1 2 3
• • •
0 0 0

Subdivision binaire.	1 2 3 4 3 2	Pour les sons articulés.
Tiers divisés par deux.	• • • • • •	Pour les sons prolongés.
SIXIÈMES.	0 0 0 0 0 0	Pour les silences.
Subdivision ternaire.	1 2 3 4 5 4 3 2 3	Pour les sons articulés.
Tiers divisés par trois.	• • • • • • • • •	Pour les sons prolongés.
NEUVIÈMES.	0 0 0 0 0 0 0 0 0	Pour les silences,

Ici, toujours chaque groupe vaut une unité de temps, qu'il contienne des chiffres, des points ou des zéros. Les moitiés et les tiers sont indiqués à l'œil par une barre simple, surmontant deux signes pour les moitiés, trois pour les tiers. Si les *moitiés* ou les *tiers* sont à leur tour subdivisés par deux, *deux* ou *trois petites barres*, placées sous la grande, *couvrent chacune deux signes* (chiffres, points, zéros) ; si ces *moitiés* ou ces *tiers* ont subi la subdivision par *trois*, *chaque petite barre couvre* trois signes (chiffres, points ou zéros).

Et ainsi du reste de la mesure, en faisant toujours subir aux fractions d'unité déjà obtenues les subdivisions *binaire* ou *ternaire*, les seules que l'oreille puisse apprécier; et en groupant toujours le résultat de la nouvelle subdivision sous un trait unique, placé lui-même sous le trait précédemment introduit (1).

Quoi de plus simple et de plus clair que cette écriture? Je le répète : tout signe isolé représente l'unité; tout groupe, de même. Quand il y a groupe, chaque grande barre supérieure relie toutes les diverses fractions de l'unité ; si la *division* est binaire, on voit au-dessous deux caractères ; on en voit trois, si elle est ternaire. Quand la *première division* est binaire, on voit au-dessous de la grande barre deux petits traits marquant les moitiés, et couvrant chacun deux ou trois signes, selon que les moitiés ont subi la division binaire ou ternaire. Quand la *première division* a été ternaire, la grande barre couvre trois petits traits, dont chacun surmonte à son tour deux ou trois signes, selon que les tiers ont été divisés par deux ou par trois.

(1) Voir le Chronométriste de Galin, à la partie théorique.
Édition de 1863.

En un mot, l'esprit n'a jamais devant lui que l'unité, et il l'a toujours complète, intégrale; il est immédiatement prévenu que la division est binaire ou ternaire; que la subdivision est également ou ternaire, ou binaire. Le signe est donc parfait, et satisfait pleinement aux conditions exigées.

En résumé, l'écriture de Galin est parfaite, puisqu'elle rend clairement et nettement toutes les idées d'intonation et de durée; que chaque idée est représentée *toujours et partout* par un signe unique; et qu'un signe donné représente *toujours et partout* la même idée. La méthode de Galin n'eût-elle, sur TOUTES LES AUTRES MÉTHODES, que l'avantage d'une écriture irréprochable, qu'elle leur serait déjà, par cela seul, infiniment supérieure, puisqu'elle rend toutes les idées musicales accessibles à toutes les intelligences; ce qui est exactement le contraire des méthodes écrites en musique ordinaire.

Ici je dois, en passant, réfuter une objection très-spécieuse, mais en même temps très-absurde; la voici dans toute sa force : « Vous commencez à enseigner la musique au moyen de caractères autres que ceux qui ont cours dans les livres, et vous enseignez plus tard à lire ces anciens caractères que vous déclarez mauvais; autant valait alors commencer par les anciens caractères, puisque vous êtes obligés d'y venir : vous n'auriez pas dépensé votre temps à apprendre des caractères inutiles, qu'il vous faudra laisser de côté. »

Certes, cette objection paraît écrasante, et pourtant il n'en est rien. En effet, que désire celui qui étudie la musique? Il désire connaître la musique, c'est-à-dire : 1° à l'inspection d'une page de musique, pouvoir chanter les sons avec leur durée; 2° à l'audition d'un air qui lui plaît, il désire pouvoir l'écrire sans l'intermédiaire d'un instrument; 3° à l'inspection d'une page de musique, il désire pouvoir en faire l'analyse, soit sous le point de vue de la mélodie, soit sous celui de l'harmonie.

Or, il est démontré que, par l'emploi des caractères actuels de la musique, très-peu de personnes arrivent aux trois résultats que je viens d'indiquer; et l'une des principales causes de ce défaut de réussite, c'est que les idées sont tellement cachées sous les signes, qu'on a une peine extrême à les y découvrir : ceci est surtout vrai pour la théorie; que, si, au contraire, on emploie les caractères nouveaux, qui sont parfaitement bons, et dont on se rend maître en un instant, on arrive à connaître très-vite toutes les idées d'intonation, de rhythme et de théorie; puis il ne reste plus qu'à découvrir sous de mauvais signes des idées parfaitement connues.

Or, tout le monde arrive facilement à ce résultat, tandis que très-peu de personnes parviennent à se rendre maîtresses de faits inconnus, quand elles n'ont, pour y arriver, que de mauvais signes. En employant des signes corrects on apprend donc vite la musique; puis, quand on la sait, on apprend à la lire avec les signes barbares qui sont encore en usage dans les livres.

Je me permettrai encore une petite digression : si demain un gouvernement absurde venait à proscrire, dans les relations publiques, l'emploi des chiffres arabes, en leur substituant celui des chiffres romains, pensez-vous que l'on fît bien d'imiter ce gouvernement, dans les écoles; et, parce qu'il faudrait à vingt ans écrire les dates en

chiffres romains, croyez-vous que l'École Polytechnique, et toutes les autres, dussent ne plus employer que les chiffres romains pour leurs calculs, sous prétexte que, puisqu'il faut finir par employer ces caractères, c'est du temps perdu que d'en apprendre d'autres. L'histoire est là pour dire où l'on arrive avec les chiffres romains; et le bon sens et l'expérience réunis vous crient : « Instruisez-vous au moyen des meilleurs signes possibles; puis, une fois instruits, cédez à la masse, employez les mauvais signes avec ceux qui sont assez malheureux pour n'en pas connaître de meilleurs.

Il y aurait, du reste, peu de chose à faire pour rendre excellents les signes de la portée musicale; mais pour cela, il faudrait que tout le monde fût d'accord. Et qu'on ne dise pas qu'en changeant l'orthographe musicale actuelle on se prive de la lecture de tous les bons auteurs dont les œuvres sont imprimées! Pas le moins du monde; pas plus qu'on ne s'est privé de la lecture d'Amyot, de Montaigne et de tous nos auteurs de la renaissance, parce que Port-Royal et Voltaire ont changé leur orthographe. D'ailleurs, il existe aujourd'hui très-peu d'exemplaires de chaque ouvrage de musique, parce que peu de personnes les lisent; mais si dans vingt ans toute la France savait lire la musique, il faudrait avoir à cent mille exemplaires les livres qui existent aujourd'hui à cent ou à mille. Il faudrait donc réimprimer tout ce qui en vaudrait la peine, et alors on imprimerait cette ancienne musique avec la nouvelle orthographe. Où serait le mal?

Aussi, j'espère que le jour n'est pas loin où *toute la musique vocale ne s'imprimera plus qu'en chiffres*. Alors, tout le monde pourra apprendre *à lire seul et couramment la musique*; alors le pauvre aura sa musique aussi, et une très-faible dépense lui permettra de se faire une riche bibliothèque musicale, qui lui fournira un moyen puissant de distraction dans ses peines, et une occupation agréable, utile dans ses loisirs : les cabarets seuls y perdront beaucoup; mais, aussi, quelle immense influence exercée sur le moral de la classe pauvre en masse! Enfin, je le répète une dernière fois : pour que le problème soit INTÉGRALEMENT RÉSOLU, il faut que, *sans aucune perte d'un temps qui lui est indispensable pour gagner son pain quotidien*, l'ouvrier puisse *apprendre à lire la musique très-facilement*, afin que la peine et la perte de temps ne le rebutent pas; il faut aussi que la musique ne lui coûte pas plus cher que les volumes de MAITRE PIERRE ou de toute autre publication populaire. J'ai la confiance que les travaux de Galin et de son école conduisent directement à ce but si important et si désirable.

Mais revenons à notre analyse.

4° Isoler les difficultés, ne les présenter à l'esprit que l'une après l'autre.

A l'exemple de Galin et de tous ses bons disciples, nous isolons toutes les difficultés; l'intonation et la mesure (1) sont étudiées séparément; la transposition fait le sujet

---

(1) Pour rendre chacun maître des effets de durées les plus compliqués, nous employons la langue des durées créée par M. Aimé Paris, qui, depuis vingt-quatre ans*, consacre si courageusement sa puissante intelligence aux idées de progrès. La mnémotechnie, qui lui doit de si beaux

* Aujourd'hui, il faut dire : quarante ans! — Paris, 1864. ÉMILE CHEVÉ.

AUTHENTIQUE DES EXPÉRIENCES SERA RENDU PUBLIC PAR TOUS LES MOYENS ORDINAIRES D'UNE PUBLICITÉ HONNÊTE. Car il n'est pas ici question d'un intérêt individuel ; nous embrassons la question d'un point de vue plus élevé. Il s'agit pour nous de *vulgariser complètement la musique*, comme moyen puissant de moralisation pour le pauvre, et même aussi pour les classes moins malheureuses ; la marine surtout, et l'armée, en tireraient un bien immense. Notre but, nous le disons avec courage, avec fierté, est un but noble, digne, élevé... Aussi accepterons-nous la lutte avec bonheur ; tout sera bénéfice pour nous : si nous triomphons, nous aurons doté le monde d'une chose éminemment utile, précieuse surtout à l'époque de démoralisation profonde dans laquelle nous nous enfonçons de plus en plus ; si, au contraire, nous succombons, c'est à nous que l'on devra la découverte d'une méthode plus puissante que la nôtre, si supérieure déjà aux méthodes officielles !

A l'époque où nous sommes, il n'est plus possible de répondre par une fin de non-recevoir, quand il est question d'une chose aussi importante que l'enseignement du peuple... Quand un moyen est annoncé comme devant abréger des trois quarts le temps d'étude, et comme devant faire arriver neuf personnes sur dix qui l'emploieront ; quand ce moyen est proposé par des hommes graves, et ayant fait leurs preuves dans les sciences exactes ; quand surtout ce moyen peut déjà invoquer des preuves de fait comme celles que je vais citer plus bas ; quand tout cela se réunit, nous avons la confiance que les hommes éminents placés à la tête de l'enseignement public ne peuvent se dispenser de le faire essayer publiquement, et de le mettre en mesure de prouver qu'il ne promet rien qu'il ne puisse tenir et au delà. Si l'expérience ne répond pas à ce que l'on annonce, le pis-aller est d'avoir fait une chose inutile, mais nullement nuisible ; si, au contraire, l'expérience réussit, on a trouvé le moyen d'apprendre la musique à tout le monde, comme on apprend la lecture et l'écriture, et avec infiniment moins de peine et de temps.

Nous sommes donc prêts à accepter toutes les expériences que l'on voudra, à la seule condition qu'elles soient mises sous la sauve-garde de la publicité. Nous avons nos raisons pour parler ainsi ; et, s'il le faut, nous les dirons,

Maintenant, qu'il nous soit permis de transcrire ici le *Compte-rendu officiel* de l'expérience que j'ai faite à Lyon sur 158 soldats de la garnison. Cette pièce doit porter la conviction dans les esprits les plus incrédules : c'est du moins ce que nous ont dit tous ceux qui l'ont lue.

Je ne terminerai pas cet écrit sans remercier ici publiquement les personnes courageuses qui n'ont pas craint de prêter leur concours à une vérité nouvelle qui demandait à faire ses preuves ; je dis qui n'ont pas *craint*, car il faut plus de courage qu'on ne pense pour braver les sarcasmes de la foule : et tel qui ne craint pas une balle, tremble devant la moindre épigramme. Je remercie donc ici M. Gautier, capitaine au 12ᵉ régiment d'artillerie : le premier, il m'a confié, à Lyon, les 150 artilleurs de sa batterie. M. Gélibert, colonel au 12ᵉ régiment d'artillerie, a encouragé, par tous les moyens en son pouvoir, cette première expérience, arrêtée par le départ du 12ᵉ régiment d'artillerie pour Toulouse.

Je dois remercier aussi M. le lieutenant-général baron de Lascours, commandant la 7e division militaire, pour la bienveillance avec laquelle il a fait mettre à ma disposition les militaires du gymnase de Lyon, pour tenter sur eux une expérience complète; je le remercie surtout des encouragements qu'il a donnés à mes élèves pendant la durée du cours.

Enfin, je prie M. le capitaine d'Argy, du 70e régiment, et M. le lieutenant Grenier, du 12e léger, tous deux désignés par le général pour suivre les leçons que je faisais aux soldats, de recevoir ici l'expression de ma gratitude. Pendant un an, ces deux officiers ont eu la constance de suivre toutes les leçons; et c'est à leur fermeté que j'ai dû de conserver mes élèves, que l'on a tout fait pour dégoûter de suivre mes leçons.

Ils ont su braver les épithètes de fous (1), que ne manquent jamais de s'attirer les âmes généreuses qui savent se dévouer à une idée de progrès.

Je remercie M. A. Bureau de l'empressement qu'il a mis à nous donner des expériences particulières, pour s'assurer de la puissance de nos moyens d'enseignement.

A mon ami Eugène Béléguic, lieutenant de vaisseau, un dernier remerciement: lui aussi est un fou; il y a bien longtemps qu'il a osé proclamer la vérité.

Paris, 8 mars 1844.

E. CHEVÉ. D. M. P,

---

(1) Un médecin militaire, entendant chaque jour tous les officiers de sa table dire qu'un *médecin fou faisait chanter des soldats dans une caserne*, avait fini par me croire un échappé de Charenton. — Dans cette conviction, il vint à une de mes leçons, pour constater officiellement l'état de mon cerveau. J'ignore ce qui se sera passé dans le sien pendant ma leçon; mais en sortant, il dit à l'officier qui l'accompagnait: « Plût à Dieu que je fusse fou comme ce monsieur! »

Compte-rendu de l'expérience musicale faite à Lyon, en 1842-43, par le docteur ÉMILE CHEVÉ, sur les militaires du Gymnase.

« Un ordre du jour de M. le lieutenant-général baron de Lascours, commandant la septième division militaire, mit, le 25 septembre 1842, les militaires qui suivaient sous ma direction les exercices du gymnase militaire de Lyon, à la disposition de M. le docteur Émile Chevé, pour essayer sur eux l'emploi d'une nouvelle méthode propre à l'enseignement de la musique à de grandes masses d'hommes.

« M. le lieutenant Grenier, du 12e léger, et moi, fûmes chargés par cet officier-général de suivre chaque jour les exercices et de constater officiellement la marche de l'enseignement.

« Le 1er octobre 1842 eut lieu la première leçon. Les hommes qui y furent conduits, et que le hasard seul avait désignés, appartenaient au 12e léger, aux 16e et 29e régiments de ligne. Chacun de ces corps fournit 50 hommes de divers grades, ce qui forma un détachement de 150 élèves. M. Émile Chevé accepta tous ceux qu'on lui présenta, et prit l'engagement formel de conduire, au bout d'un an, et sans étude entre les leçons, les huit-dixièmes de cette masse au résultat suivant :

« 1° Connaître la théorie raisonnée de la musique ;

« 2° Lire seul, et sans aucun instrument, tout morceau de musique à la portée des voix ordinaires ;

« 3° Écrire sous la dictée un air improvisé.

« La salle de l'école mutuelle de la caserne des Collinettes fut désignée pour recevoir le cours ainsi organisé.

« La vérité veut que nous disions que tous les disciples, à une faible exception près, ne se rendirent au cours qu'avec répugnance, et seulement pour obéir aux ordres reçus. Il fallut plusieurs mois pour vaincre ce mauvais vouloir et obliger le plus grand nombre à pratiquer les exercices ; quelques-uns se refusèrent même à chanter, prétextant qu'ils étaient vieux, qu'ils n'avaient pas de voix, qu'ils ne savaient pas lire, etc.

« A la fin du premier mois, le professeur, voulant classer les voix, fit chanter chaque homme isolément. L'expérience fut loin d'être encourageante : plus des trois quarts ne purent venir à bout de suivre la gamme ; douze ne voulurent émettre aucun son, déclarant formellement qu'à aucun prix ils ne chanteraient. Ces douze élèves furent exclus immédiatement. On garda le reste, malgré le défaut absolu de dispositions musicales de la plupart d'entre eux. Beaucoup d'hommes avouèrent, du reste, qu'ils n'avaient pas encore ouvert la bouche depuis l'ouverture du cours, en promettant qu'à l'avenir ils feraient tous les exercices. Le professeur, avec ces apparences si défavorables, s'engagea de nouveau à conduire au but tous ceux qui voudraient se soumettre scrupuleusement à la pratique des exercices, faisant ses réserves pour ceux qui s'en abstiendraient désormais d'une manière évidente. Depuis lors, à l'exception de trois ou quatre mutins, personne ne fut renvoyé.

« Il résulte de cet exposé, que M. Émile Chevé a commencé et fait son expérience

sur les sujets que le hasard lui a fournis; tous étaient complètement étrangers à la connaissance de la musique, beaucoup ne savaient pas lire, et il n'y a eu de mis de côté que ceux qui n'ont pas voulu se soumettre aux exercices, 12 sur 150.

« Le nombre des leçons fut fixé à cinq par semaine, leur durée à une heure et demie; elles ont eu lieu depuis le 1er octobre jusqu'à ce jour. Nous ferons toutefois observer que le mois d'octobre 1842 a été très-peu profitable aux élèves par les absences continuelles, motivées par l'inspection générale. Les mois d'avril et de mai 1843 ont présenté aussi des interruptions pour diverses causes de service.

« Les maladies, l'avancement, les punitions, les mutations, mais surtout le licenciement de la classe 1836, qui enleva les quelques sous-officiers qui suivaient le cours, réduisirent, petit à petit, le nombre des élèves sans qu'on pût les remplacer; de telle sorte qu'en juillet 1843 ils n'étaient plus que cinquante et quelques. Toutes ces diminutions affectaient vivement le professeur, lorsque la formation du camp de Lyon le laissa avec 28 hommes en tout.

« Le hasard ayant seul présidé à ces réductions, M. Chevé ne peut être responsable que vis-à-vis des élèves qui lui restent, et il suffit que le résultat soit produit sur les huit dixièmes des sujets qu'on lui laisse pour que sa promesse soit tenue.

« Deux mois après l'ouverture du cours, M. Émile Chevé fit imprimer, à ses frais, un recueil de cent quarante morceaux d'ensemble pris dans les meilleurs auteurs, et en donna un exemplaire relié à chacun de ses élèves, pour qu'ils pussent lire sans tableaux. Quand nous disons *lire*, nous voulons parler de la musique, car beaucoup ne connaissaient pas les caractères de l'écriture ordinaire ou de l'imprimerie.

« Trois mois environ après l'ouverture du cours, M. le lieutenant-général de Lascours voulut assister à une séance. Il fut frappé, comme tous les assistants, des progrès déjà réalisés; les élèves étaient déjà très-avancés en intonation et en mesure, lisaient facilement sur toutes les clés, et chantaient des morceaux d'ensemble avec beaucoup d'aplomb et de justesse.

« Le 25 avril 1843, le Général revint, accompagné de tous les chefs de corps, de madame de Lascours, de plusieurs autres dames et de diverses notabilités de la ville. Cette fois, voici quel fut le programme de la séance : 1° *Un quatuor de Webbe*; 2° *un air languedocien à trois voix*, de Desrues; 3° *un trio de l'opéra d'Œdipe à Colonne*, de Sacchini; 4° *lecture à première vue de toute espèce d'intervalles majeurs ou mineurs*; 5° *lecture à première vue sur les huit clés*; 6° *deux canons à trois voix*, de Silcher; 7° *un quatuor de la Clemenza di Tito*, de Mozart; 8° *le quatuor d'Iphigénie en Aulide*, de Gluck; 9° *un trio de Corisandre ou la Rose magique*, de Berton; 10° *Recherche de la tonique sur toutes les clés avec toutes les armures par dièses et par bémols*; 11° *reconnaître des sons vocalisés*; 12° *lecture* A PREMIÈRE VUE *d'un trio de la Flûte enchantée*, de Mozart; 13° *Ave regina à trois voix*, par Choron; 14° *le Gondolier, canon à trois parties*, de Desrues; 15° *un quatuor de la Flûte enchantée*, de Mozart, 16° *un chœur de l'opéra de Tancrède*, de Rossini; 17° *la Prière de l'opéra de Joseph*, de Méhul.

« Il serait difficile de peindre l'étonnement produit par cette séance sur tous les assistants; l'aplomb vraiment surprenant avec lequel ces hommes chantèrent à première vue les intonations les plus difficiles en tons majeur et mineur, la facilité avec laquelle ils lurent sur toutes les clés, enfin la sûreté et la spontanéité avec lesquelles ils reconnurent TOUS, *sans exception aucune*, les divers sons vocalisés, convainquirent les assistants que ces hommes possédaient l'intonation d'une manière tout à fait supérieure. Tous les morceaux d'ensemble furent chantés avec une justesse irréprochable et sans que le professeur battît la mesure, sauf les deux premières, nécessaires à l'indication du mouvement.

« Avec l'assentiment de M. le Lieutenant-Général, tous les hommes s'occupant d'éducation dans la ville de Lyon furent admis à une séance particulière ; toutes les institutions, y compris le collége royal, y eurent des représentants. L'expérience produisit les mêmes résultats; les suffrages furent unanimes : admiration et étonnement, tels furent les sentiments de cette journée. Le professeur recueillit de toutes parts des éloges bien mérités pour de pareils succès obtenus en si peu de temps et avec des éléments aussi ingrats.

« Ces militaires sont arrivés aujourd'hui (1er septembre 1843) à une force prodigieuse en intonation et en lecture sur toutes les clés. Lorsqu'un morceau à *deux, trois* ou *quatre parties* est écrit *en chiffres*, ils peuvent le CHANTER ENSEMBLE A PREMIÈRE VUE, pourvu que la mesure ne soit pas trop vive. Si le morceau est écrit avec les signes ordinaires de la musique, ils peuvent aussi le lire à première vue, *quels qu'en soient le ton et la clé*; mais chaque partie est lue une fois séparément par tout le monde avant de chanter ensemble. Tous possèdent parfaitement la théorie raisonnée de la musique, et écrivent sous la dictée un air qu'on leur vocalise, quelles qu'en soient les modulations.

« Tels sont les résultats obtenus par M. le docteur Émile Chevé sur une masse prise au hasard, et dont la volonté n'a point été consultée. L'expérience a aujourd'hui onze mois de durée; il y a eu dix-sept ou dix-huit leçons données par mois, c'est-à-dire cent quatre-vingt-dix à deux cents leçons en tout. Les élèves n'ont jamais travaillé entre les leçons; ceux qui restent aujourd'hui ont perdu plusieurs séances pour cause de punition, de maladie, de permission, etc., ainsi que cela arrive à tous les militaires.

« Quant à la marche suivie par M. Chevé, la voici :

« En théorie, il démontre *de facto* l'inégalité des secondes majeures et mineures, et de là il déduit la théorie des gammes. Ici M. Émile Chevé suit pas à pas les traces de son maître Galin. La théorie de la mesure est puisée de même chez cet auteur. Pour la pratique, il enseigne l'intonation au moyen des chiffres proposés par J.-J. Rousseau et modifiés par Galin, tout en suivant une série d'exercices créés par Madame Émile Chevé. Ce sont surtout ces exercices qui rendent si vite et si imperturbablement maître de l'intonation. La pratique de la mesure est aussi enseignée à part, au moyen de caractères créés par Galin; d'une langue des durées, imaginée par M. Aimé Paris; et

de tableaux d'exercices, créés par Madame Émile Chevé. La transposition est également étudiée isolément ; et ce n'est que quand les élèves savent bien faire deux choses séparément que le professeur les leur fait exécuter simultanément.

« C'est ainsi qu'il conduit ses élèves à lire, *avec la notation usuelle*, toute espèce de musique ayant la première clé venue, armée de tous les dièses ou bémols que l'on veut et en exécutant dans le courant du morceau tous les changements de modes ou de ton possibles.

« M. le Lieutenant-Général devant nommer une commission compétente pour juger les résultats produits par M. Chevé (1), nous nous abstiendrons de parler de cette séance finale, à laquelle nous regrettons vivement de ne pouvoir assister (2), nous bornant à rendre compte de ce qui s'est accompli devant nous, tout pénétrés de la conviction profonde que les MOYENS EMPLOYÉS PAR M. ÉMILE CHEVÉ SONT IMMANQUABLES DANS LEURS RÉSULTATS, et persuadés que le jour où ils seront appliqués en GRAND sur la population, et surtout sur les jeunes générations, le *sot préjugé de croire que les Français ne sont pas nés musiciens sera anéanti pour toujours.* »

Signé à Lyon, le 13 *septembre* 1843,
GRENIER,
Lieutenant au 12e léger.

Signé à Lons-le-Saunier, le 1er *septembre* 1843,
D'ARGY,
Capitaine au 70e régiment de ligne.

---

(1) La commission dont il est ici question devait être nommée dans les dix derniers jours de septembre, après la levée du camp de Lyon, fixée au 20 septembre ; mais la présence de S. A. R. le duc de Nemours au camp jusqu'à la fin de septembre, empêcha, *malgré mes instances réitérées*, de nommer cette commission.

Le 30 septembre, le camp fut dissous, et dès le lendemain tous les régiments étaient en marche : mon cours me fut ainsi enlevé. ÉMILE CHEVÉ.

(2) Ces regrets sont exprimés par M. le capitaine d'Argy, que son service retient au régiment.

P. S. Au moment de clore mon travail, on me communique l'ouvrage de M. Danjou, organiste de la Métropole de Paris et de la paroisse de Saint-Eustache, membre de l'académie de Sainte-Cécile, à Rome, etc.; cet ouvrage a pour titre: *De l'état et de l'avenir du chant ecclésiastique en France.*

J'en extrais les lignes suivantes, pages 29 et 30, qui viennent constater, une fois de plus, l'impuissance radicale des vieilles méthodes, et en particulier de celle de M. Wilhem. — Voici le passage; je copie textuellement :

« Il existe bien un article de la loi sur l'instruction primaire qui prescrit aux maîtres « d'école de savoir la musique et de l'enseigner; il y a bien des villes où le conseil « municipal a généreusement voté des fonds pour établir des cours de musique; ces « cours sont même en vigueur à Paris depuis longtemps; ils ont été fondés par un « HOMME DU PLUS GRAND MÉRITE, M. WILHEM : ils sont DIGNEMENT CONTINUÉS par son suc- « cesseur, M. HUBERT; on y suit une MÉTHODE EXCELLENTE; on y compte chaque année « QUATRE A CINQ MILLE ÉLÈVES, et pourtant ILS NE PRÉSENTENT AUCUN RÉSULTAT. « Non-seulement il n'en sort pas des artistes éminents (ce n'est pas, suivant moi, ce « qu'on doit attendre de ces institutions); mais encore on ne voit pas que ces cours « aient, DEPUIS VINGT ANS QU'ILS SONT ÉTABLIS, servi à propager le goût de « la musique, la pensée des associations pour en exécuter. »

Récapitulons : 1° *Professeur du plus grand mérite*; 2° *méthode excellente*; 3° chaque année *quatre à cinq mille élèves*; 4° cela DURE DEPUIS VINGT ANS : et pourtant, POINT DE RÉSULTATS. — Tous les éléments de succès réunis, et pas de résultats !... D'où cela vient-il donc?... Je vous l'ai dit plus haut.

En présence de pareils faits et de pareils aveux, que chacun mette la main sur sa conscience et réponde à ces deux questions : Faut-il persister dans cette route sans issue? En faut-il chercher une autre?

Paris, 16 mars 1844.

ÉMILE CHEVÉ.

PRÉFACE DE L'ÉDITION DE 1863-1864

La première édition de cet ouvrage fut publiée en décembre 1838; elle fut *autographiée* et tirée à un petit nombre d'exemplaires, pour l'usage exclusif des cours de madame Émile Chevé.

La seconde édition, qui fut *typographiée*, fut mise sous presse en mars 1844, au moment où je commençai mon enseignement musical à Paris. La première édition étant complétement épuisée depuis 1840, les élèves de mes cours réclamèrent avec instance un livre qui leur permît le travail individuel, dont les privait le manque absolu de méthodes. Madame Chevé refit tout le travail pratique de sa première édition, et je me chargeai, moi, de l'exposition théorique : voilà pourquoi la seconde édition porte nos deux noms. C'est cette méthode, dont l'impression fut terminée vers le milieu de 1844, qui a servi, depuis vingt ans, à la propagation des idées de Galin. L'ouvrage, ayant été cliché, n'a subi aucune modification quelconque, dans les tirages successifs qui ont été effectués de 1844 à 1863, quoique depuis bien longtemps déjà madame Chevé eût complètement modifié son système d'exercices d'intonation, au point de vue de la manière de mesurer les intervalles.

En 1860, madame Chevé publia ses *Nouveaux Exercices élémentaires* à l'usage des écoles d'enfants, et imprima — pour la première fois en grand — son nouveau système de *points d'appui par les petites notes*, système qu'elle pratiquait depuis 1850, dans son enseignement oral. C'est ce nouveau système qui rend aujourd'hui l'acquisition de l'intonation si sûre et si prompte. Mais cette *petite méthode*, étant plus spécialement destinée aux enfants dont la voix ne dépasse guère l'octave ou la 9e, ne put recevoir une foule d'exercices qui parcourent la 11e, la 12e, la 13e et même la 15e. Le livre actuel, basé sur ce même principe des points d'appui, a pu recevoir, sans inconvénient, tous ces exercices, sans exception, et présente le résultat complet de l'immense pratique *professorale* de madame Chevé qui, depuis trente-cinq ans, expérimente d'une manière continue chacun de ces exercices sur les organisations les plus variées, depuis les plus heureuses jusqu'aux plus mal partagées; j'ajoute que ce sont ces dernières surtout qui lui ont servi de *pierre de touche* et qui l'ont conduite à tous les perfectionnements qu'elle a introduits dans cette nouvelle édition, si supérieure, sous ce rapport, à celle de 1844. Ces perfectionnements sont tels qu'il n'y a presque plus aujourd'hui d'organisation musicale, si déplorable qu'elle soit, qui ne puisse — *convenablement conduite* — parvenir à savoir l'intonation.

Les exercices d'intonation de cette nouvelle édition — *quoique reposant toujours*

et absolument sur les doctrines de Galin — diffèrent donc complétement de ceux des éditions antérieures, de 1858 et de 1844. Avis aux nouveaux plagiaires qui viennent encore de copier les exercices de 1844, en les travestissant plus ou moins, pour tâcher de dissimuler leur mauvaise action.

Les exercices de mesure, toujours basés sur *le chronomériste* de Galin, et rendus faciles par l'emploi de *la langue des durées* de M. Aimé Paris, ont été considérablement augmentés, et poussés beaucoup plus loin que dans les deux éditions précédentes.

La partie de lecture proprement dite, *les airs à lire*, a été presque quintuplée. L'édition de 1844 ne renfermait que 74 airs à lire; l'édition actuelle en contient 444. L'édition de 1844 ne contenait aucun air avec modulations; l'édition actuelle en renferme un très-grand nombre, dont une moitié présente l'emploi des *syllabes de mutation* de M. Aimé Paris : ils contiennent des *soudures*. C'était une lacune fâcheuse que nous avons enfin comblée.

Les exercices en *notation usuelle* sur la *portée*, ont été réédités tels quels, sauf quelques explications essentielles, que madame Chevé a cru devoir ajouter en tête des exercices de *clés* et de *transposition* pour en faciliter l'étude.

Quant à la *théorie*, mon intention était de la remanier; non pour changer les bases posées par Galin, bases dont nous apprécions de plus en plus la solidité à mesure que nous les connaissons davantage; mais pour y ajouter certains *détails d'exposition* dont une longue pratique nous a permis d'apprécier la valeur pédagogique. Nous voulions aussi combler certaine lacune, donner *la théorie des soudures*, par exemple, qui manque dans l'édition de 1844; nous voulions enfin dire un mot des travaux récents de plusieurs mathématiciens; travaux qui viennent corroborer la théorie de Galin, et qui ont été effectués par MM. Vignon, Élie Ritter de Genève, Michel et Mercadier, ces deux derniers élèves de l'École polytechnique.

Malheureusement, mon temps est tellement absorbé par la propagation orale et les travaux de toute nature qui nous incombent comme fondateurs d'école, qu'il m'a été absolument impossible, cette année, de refaire le travail théorique. — Ce sera, je l'espère, pour l'année prochaine; mais, en attendant, nous sommes contraints de réunir la théorie de 1844 à la pratique de 1863; cet inconvénient nous paraît moindre que celui de retarder la publication des nouveaux exercices. — Ce fait expliquera le défaut de concordance entre la pagination de la pratique et celle de la théorie.

ÉMILE CHEVÉ.

Paris, 8 juin 1864.

HISTORIQUE ABRÉGÉ DE LA MÉTHODE

Qu'il me soit permis de profiter des quelques feuillets blancs que me laisse notre imprimeur, pour jeter un coup d'œil rapide sur l'histoire et le développement de la méthode, et plus particulièrement sur les progrès réalisés dans ces vingt dernières années, depuis la publication de 1844.

Il y a déjà plus d'un siècle de cela, l'une des gloires de la France, J.-J. Rousseau, sentit tout ce que l'enseignement musical avait de vicieux et tout ce que l'écriture avait d'absurde. — Il proposa, en 1742, une écriture nouvelle : — il jeta, dans ses écrits, une foule d'idées justes sur la théorie musicale... Mais son écriture n'était pas encore parfaite; ses idées, mal coordonnées, éparses à droite et à gauche, ne formaient pas corps de doctrine; il ne put obtenir, en grand, les résultats pratiques qui devaient, un jour, sortir de ces germes féconds; d'ailleurs, — *il était novateur !* — Il dut donc, à ce titre seul, être combattu et repoussé quand même par les gens spéciaux, qui ne le comprirent pas. Il fut hué et sifflé par le public, si souvent aveugle et toujours prêt à se tourner du côté des rieurs. Rameau, lui-même, s'y laissa prendre, et ne vit dans le travail de Rousseau qu'*un chiffre remplaçant une note*, comme le prouve son absurde et célèbre réponse au philosophe de Genève. — Pas un musicien ne prit donc la peine d'étudier sérieusement les idées nouvelles de Rousseau, et de faire germer les graines semées par cette main prodigue. Puis, après un certain temps, l'innovation fut considérée comme bien et dûment jugée et condamnée, et... tout fut dit!... Voilà la première phase de l'histoire de la méthode.

Trois quarts de siècle plus tard, vers l'époque de la Restauration, une autre puissante intelligence, un grand penseur, Pierre Galin, mathématicien profond, arriva par ses propres observations, *faites d'abord sur lui-même*, aux mêmes conséquences que J.-J. Rousseau : à la nécessité de remplacer l'affreux grimoire appelé écriture musicale, par un alphabet rationnel, intelligible, scientifique, en un mot; et à la nécessité de substituer à l'horrible galimatias, si pompeusement désigné sous le nom de *théorie*, une science réelle, accessible aux intelligences droites, et dominant la pratique, pour l'éclairer, comme doit le faire toute science exacte.

Galin écrivit, en 1818, son *Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique*, l'un des livres qui honorent le plus l'esprit humain. Dans ce livre, il crée l'écriture des durées, le *Chronomériste*, l'alphabet le plus parfait qui soit sorti d'une tête humaine : — Il fonde la *théorie musicale*, entrevue par J.-J. Rousseau, et en fait une science véritable qui a pu, de prime-saut, prendre place à côté des mathématiques, la science des sciences; — Il crée le *Méloplaste*, conséquence immédiate de sa théorie. Il modifie et perfectionne, pour ceux qui désirent s'en servir, l'écriture proposée par J.-J. Rousseau pour l'intonation, *le chiffre*, de manière à en faire une chose *parfaite pour la voix*, et même pour tous les instruments solinotes. — De plus, il fait à Bordeaux et à Paris des cours pratiques couronnés d'un plein succès. Puis enfin, après avoir vu

s'anéantir une à une ses plus légitimes espérances, il meurt à Paris, le 30 août 1822, à l'âge de Pascal et de Mozart, abreuvé de tous les dégoûts que la médiocrité jalouse, que la calomnie, et — il faut le dire — que l'indifférence et l'ingratitude de la foule suscitent presque toujours aux novateurs honnêtes gens!... A ce double titre, Galin devait être martyr.....

Galin n'avait pas assez vécu pour briser les obstacles que la malveillance intéressée sut opposer à la diffusion complète de son enseignement. Aussi, quand il mourut, son École ne se trouva pas assez forte pour résister aux dilapidations des plagiaires et aux mutilations sacriléges dont plusieurs de ses disciples ne craignirent pas de se rendre coupables, dans la vue d'attacher leur nom à l'œuvre du Maître, ou de faire pis encore, de s'approprier cette œuvre!... Qu'en résulta-t-il? C'est qu'au lieu de continuer la lutte avec l'instrument dans toute son intégrité, dans toute sa puissance, ceux qui avaient cru dérober une locomotive, alors qu'ils ne s'étaient emparés que d'une roue, d'une chaudière ou d'un piston, n'ayant qu'un fragment isolé — et partant inutile — de la puissante machine, n'en purent rien retirer, et que, loin de continuer et de pousser en avant l'œuvre du créateur, ils ne firent que la discréditer, en la rendant — à tort — solidaire de leur ignorance et de leur mauvaise action... Est-il étonnant qu'ils aient tous disparu, et qu'ils aient entraîné l'École dans leur chute méritée?...

Mais, en publiant son livre, Galin avait assuré son œuvre; et c'est de ce livre qu'est sortie l'École nouvelle, grâce au dévouement de M. Aimé Paris.

En effet, M. Aimé Paris, qui avait été l'élève et l'ami de Galin, voyant qu'aucun des disciples du Maître ne songeait à continuer sérieusement son école, prit le parti — héroïque pour un homme qui avait la voix fausse — de reprendre l'œuvre de Galin, pour sauver du naufrage une des plus belles découvertes des temps modernes, si riches en découvertes merveilleuses. Ici commence la troisième phase de l'histoire de la méthode : les travaux des successeurs de Galin.

Déjà, et dès 1823, un an après la mort de Galin, M. Aimé Paris, dans le but de faire connaître les travaux de son maître, avait ajouté à chacun de ses cours de mnémotechnie cinq leçons publiques et gratuites de musique, dans lesquelles il exposait les bases de la méthode nouvelle. Voici le nom des villes dans lesquelles il fit ces expositions scientifiques, et les époques auxquelles elles eurent lieu :

1823. — Lyon. — Rouen. — Nantes.
1824. — Bruxelles. — Gand. — Anvers. — Louvain.
1826. — Bruxelles. — La Haye. — Amsterdam.
1827. — Lauzanne. — Genève. — Bordeaux.
1828. — Lille. — Douai.
1829. — Orléans. — Amiens. — Le Havre. — Caen. — Strasbourg. — Metz. — Nancy. — Besançon.
1830. — Grenoble. — Marseille. — Aix. — Montpellier. — Toulouse. — Limoges. — Clermont-Ferrand. — Saint-Étienne.
1831. — Lyon. — Dijon. — Troyes. — Reims. — Rennes. — Brest. — Lorient. — Nantes. — Angers. — Poitiers. — Tours.

1832. — Rouen.—Boulogne-S.-M.—Dunkerque.—St.-Quentin.—Laon.—Nimes.
1833. — Avignon. — Toulon. — Marseille. — Lyon. — Grenoble.
1834. — Besançon.

En tout, *cinquante quatre* expositions de cinq leçons chacune, faites de 1823 à 1834, dans quarante-six villes différentes, en France, en Belgique, en Hollande et en Suisse. — Ceci ne fut que le prélude. Mais quand M. Aimé Paris vit que l'École disparaissait par l'incapacité des successeurs de Galin, il ne se contenta plus de ces expositions abrégées, qui, bien que répandant l'idée partout, ne laissaient nulle part de résultats pratiques, capables de faire souche; et, dès lors, il se voua complètement à la propagation de la méthode, qu'il n'a plus abandonnée depuis 1834, c'est-à-dire depuis trente ans!.. Cent quarante cours ont été faits par lui depuis cette époque. Ce fut à Strasbourg, en 1829, qu'il créa la langue des durées, ce merveilleux complément du chronoméristе de Galin. Durant sa longue carrière professorale, il a imaginé une grande quantité de procédés et d'instruments, dans le but d'élucider les questions théoriques : Je signale seulement un de ces instruments, l'*OEdipe musical*, qui résout avec une merveilleuse facilité les problèmes les plus compliqués de modulations. Parmi les nombreux ouvrages qu'il a publiés, il y en a un surtout qui est d'une grande valeur : c'est le *Manuel musical*, recueil de plus de 2,400 airs, classés et analysés pour l'étude. Sans le dévouement de M. Aimé Paris, l'École actuelle n'existerait probablement pas.

Sa sœur, M^lle^ Nanine Paris, aujourd'hui M^me^ Émile Chevé, n'avait point connu Galin ; en 1823, elle avait suivi, pendant trois mois, le cours de M. Lemoine, l'un des successeurs de Galin, et n'avait puisé à ce cours que le goût de la musique et le désir de l'approfondir dans le livre du Maître. Travaillant d'abord dans le seul but de s'instruire, elle formulait, sur le papier, les exercices que Galin n'avait fait qu'indiquer; puis, quand elle en eut ainsi écrit un certain nombre, elle voulut en essayer la puissance sur les enfants qui l'environnaient, s'imposant la loi de ne les jamais aider autrement qu'en remaniant les exercices qui leur avaient offert trop de difficultés, et en essayant, le lendemain, ce qu'elle avait modifié la veille. Ce travail d'expérimentation, commencé en 1827, dure encore aujourd'hui, 1864; et on peut dire, en toute vérité, que pendant ces trente-sept années, Madame Chevé n'a pas passé un jour sans expérimenter ses exercices sur ses élèves particuliers, ou sans y retoucher, dans le but d'enlever la pierre d'achoppement qu'elle avait rencontrée la veille. Aussi, ces exercices sont-ils une des œuvres les plus patientes qui aient pu être accomplies par une seule personne!... Ils sont le résultat de plus de *quarante mille* leçons particulières, données par la même personne, dans le but constant d'expérimenter sur les organisations les plus diverses. C'est à cette *œuvre pratique* que Galin croyait ne pouvoir consacrer moins de dix ans... Madame Chevé en a consacré quatre fois autant!...

Tous les *exercices pratiques* de la Méthode, la *Méthode instrumentale* tout entière, et les bases de notre *Méthode élémentaire d'Harmonie*, appartiennent à Madame Chevé : c'est donc à elle que l'École doit son code pratique.

Enfin, mon tour arriva de venir unir mes efforts à ceux de mes aînés, Aimé et Nanine Paris. Je professais, à Paris, les mathématiques et la plupart des sciences

médicales, lorsque M. Aimé Paris vint, en 1836, y faire des cours de musique et de mnémotechnie, auxquels il me convia. C'est donc à M. Aimé Paris que je dus mon initiation aux idées de Galin, qui me rendirent très-heureux, en me permettant de comprendre enfin cette science musicale qui avait si longtemps fait mon désespoir, durant ma carrière maritime. — Ce ne fut cependant que huit ans plus tard, au mois de janvier 1841 — après l'expérience faite sur les soldats du gymnase de Lyon — que j'abandonnai complètement la carrière médicale, que j'avais suivie pendant vingt-quatre ans, pour me livrer exclusivement à la propagation des idées de Galin.

Depuis cette époque, lié de cœur et d'intention avec M. Aimé Paris et Madame Émile Chevé, je n'ai pas quitté la brèche, non plus qu'eux ; et, pendant que M. Aimé Paris répandait les idées de Galin en province et à l'étranger, Madame Chevé et moi, nous fondions l'École de Paris. — Depuis 1844, mes cours de Paris n'ont subi que six mois d'interruption, en quatre vacances, pour aller établir la méthode à Brest et à Genève.

Ces six mois exceptés, mes cours n'ont jamais cessé à Paris, où j'achève, en ce moment, mon deux cent dix-neuvième cours. C'est avec les élèves de mes premiers cours publics de 1849, que j'ai constitué la Société chorale de l'École Galin-Paris-Chevé, qui, dans ses quatorze années d'existence, a donné cent quatre-vingt dix-sept séances publiques. C'est elle qui, au Concours de Paris — en 1855 — a fait reculer toutes les Sociétés chorales françaises et étrangères et tous les Conservatoires, sur le triple terrain de la *lecture à première vue*, de l'*écriture sous la dictée*, et de la *transposition écrite sur toutes les clés et dans tous les tons* ; c'est encore elle qui a publié le Répertoire des chœurs de l'École, riche déjà de plus de seize cents pages grand in-octavo.

Aux ouvrages publiés en commun avec Madame Émile Chevé, j'ai ajouté un volume de 800 Duos (1) et un de 600 airs, pour servir d'éléments de lecture et de dictée dans les cours. — Je passe sous silence la longue et si pénible polémique qu'il nous a fallu *subir*, — je dis : *subir*, puisque je n'ai jamais été l'agresseur, — et qui fait, à elle seule, un très-gros volume.

Tel est l'apport de chacun de nous aux travaux de Galin ; voilà pourquoi nous avons osé joindre nos noms à celui de notre vénéré Maître ; nous voulions encore nous réserver le droit de sauvegarder son œuvre de la rapacité des plagiaires et des contrefacteurs, ces harpies de nos sociétés modernes. — J'ajoute que, à ma connaissance, personne encore, français ou étranger, n'a ajouté *une idée* ou *un exercice* à la somme des travaux qui constituent, aujourd'hui, la Méthode Galin-Paris-Chevé. Cette méthode est donc exclusivement française, chose rare dans les grandes découvertes, où toutes les nations apportent, plus ou moins, leur contingent de travail : ici, tout est Français !.. C'est peut-être pour cela que certaines personnes repoussent quand même une idée qui ne porte point encore l'estampille étrangère !... Il est bon de ne pas tomber dans le *chauvinisme* ; mais il est mal de n'avoir plus à cœur l'honneur national !...

Terminons cet historique abrégé, en indiquant les principales conquêtes de l'École nouvelle, dans le cours de ces vingt dernières années.

(1) Mon fils, Amand Chevé, a fait environ 300 des 800 secondes parties des ces 800 Duos ; il a de plus fait trois ou quatre premières parties.

De 1844 à 1848, ont paru les ouvrages qui, après le livre de Galin, ont fourni tous les moyens de propagation : les outils du travail étaient, en effet, la première chose à conquérir : à créer...

En 1847, conversion, à nos idées, de la moitié des professeurs officiels des écoles communales de la ville de Paris, et d'un grand nombre de musiciens distingués. Je dois à la vérité de dire que MM. A. Thys et J. Rondonneau sont les premiers musiciens qui soient venus étudier la méthode nouvelle : ils l'ont adoptée depuis 1847.

En 1849, l'Association Polytechnique adopte la méthode, et me prie de faire un de ses cours ; M. Magin-Marrens, maire-adjoint du XI^e^ arrondissement, me demande d'ouvrir un cours à l'École de Médecine. Ces grands cours exercèrent une action puissante sur l'opinion publique, et causèrent l'abandon, par les adultes, de presque toutes les Écoles officielles du soir.

En 1849, adoption officielle de la Méthode pour toutes les écoles communales de la ville de Rouen, par suite d'un concours dans lequel les élèves de M. Aimé Paris prouvèrent leur grande supériorité sur ceux de la méthode usuelle.

En 1850, fondation de la Société chorale de l'École, qui, sur son terrain, *chanter, lire à première vue, écrire sous la dictée*, a fait une immense propagande et un très-grand nombre de conversions et de prosélytes.

En 1852, la Méthode avait déjà fait assez de progrès, pour qu'un jury, pris exclusivement dans l'École officielle, voulût bien, sur ma demande, organiser un concours international, auquel il appela toutes les Sociétés chorales françaises et étrangères et toutes les Écoles de musique.

Le jury était composé de MM. Hector Berlioz, *Président* ; Henri Réber, *Vice-Président* ; Tajan-Rogé et Allyre Bureau, *Secrétaires* ; A Elwart, A. Thys, Aimé Maillart, Edmond Membrée, Émile Prudent, F. Delsarte, Félicien David, Ferdinand Hiller, F. Seghers, G. Meyerbeer, Gustave Hequet, Henri Blanchard, J. Armingaud, Kastner, Jacques Offenbach, L. Besozzi, Léon Kreutzer, L. Massart, Louis Lacombe, Lefébure-Wely, Meifred, Rosenhain, Th. Gouvy, Th. Schloesser, Tilmant aîné, Vieuxtemps, Victor Massé.

Le programme des épreuves du Concours fut ainsi fixé par le jury, qui le fit publier dans plus de deux cents journaux, et l'envoya à toutes les Sociétés chorales dont il put avoir le nom :

« *Première épreuve.* Exécution de trois chœurs, appris à loisir.

« *Deuxième épreuve.* Exécution d'un chœur inédit, composé exprès pour la circonstance, le même pour tous les concurrents, et qui ne leur sera délivré pour l'étude que vingt-quatre heures avant l'exécution publique. Ce chœur sera fourni par le jury.

« *Troisième épreuve.* Lecture *à première vue*, en solfiant, d'un chœur inédit, composé exprès pour la circonstance, le même pour tous les concurrents, et qui leur sera délivré séance tenante. Ce chœur sera fourni par le jury. Chaque Société lira sur l'écriture qui lui conviendra le mieux.

« *Quatrième épreuve.* Ecrire un air sous la dictée. Cet air, inédit, fourni par le jury, et le même pour tous les concurrents, sera vocalisé à chaque société par son directeur. Chacun des membres de chaque société sera tenu de livrer, au jury, sa copie écrite sur celle des huit clés et dans celui des quinze tons qui lui seront imposés par le jury. »

Bien que le jury *tout entier* fût pris dans l'École dont nous venions combattre les principes, personne de l'ancienne École ne se présenta, malgré les instances réitérées du jury ! Et la Société chorale de l'école Galin-Paris-Chevé osa seule affronter ce

programme, alors sans précédent, et encore aujourd'hui sans imitateur. Les expériences furent subies par elle, le 12 juin 1853, à la salle Sainte-Cécile, en présence de quinze cents personnes. Le résultat fut tel, que le jury, *à l'unanimité*, fit la déclaration suivante : « La Société chorale dirigée par M. Émile Chevé a subi, d'une « manière satisfaisante, les épreuves imposée par le réglement. »

Pour la première fois, une masse de cent quatre-vingts personnes, *non musiciennes de profession*, avait *lu à première vue*, en public ; avait pris, à l'audition, une *dictée musicale* vocalisée, et avait écrit cette dictée sur *toutes les clés* et dans *tous les tons* !

Ce Concours fut un coup terrible pour la vieille école, qui n'a pas encore osé venir écrire sous la dictée et qui s'essaie — à peine — à la lecture à première vue.

A la suite du Concours de Paris, M. le ministre de la Guerre, me confia, sur la demande du commandant d'Argy, l'éducation musicale des élèves-militaires du Gymnase normal de la Faisanderie. — Deux expériences successives furent faites sur deux séries différentes d'élèves. — L'année révolue, et les deux expériences reconnues concluantes, la méthode fut définitivement adoptée dans l'établissement, et le cours confié à M. le capitaine de Feraudy, qui, devenu directeur de l'École, s'est fait suppléer par M. le lieutenant Vigneaux. — Elle fait partie du programme officiel, et, chaque année, plus de deux cents élèves, officiers, sous-officiers ou caporaux, vont porter, dans tous les régiments de l'armée, les connaissances musicales qu'ils ont acquises au Gymnase et que plusieurs professent à leur tour.

1857. La Méthode est introduite à l'École Normale supérieure et à l'École préparatoire de Sainte-Barbe.

1858. La Méthode est introduite à l'École Polytechnique.

1858. M. le comte Sollohub, chambellan de l'empereur de Russie, chargé d'étudier la question de l'enseignement musical en Allemagne, en Italie, en France, etc., adopte, après mûr examen, la Méthode Galin-Paris-Chevé pour la Russie. Appelé par le gouvernement russe, des circonstances particulières m'ont retenu en France.

1859. Vingt membres de notre Société chorale forment, sous la direction de mon fils, Amand Chevé, la Chapelle Russe, qui devient une chapelle modèle.

1859. La fondation de l'*Opinion Nationale* fut une chose heureuse pour l'École ; Dès 1851, M. Adolphe Guéroult avait suivi mes cours ; en 1858, M. Alexis Azevedo fut gagné à l'École par la lecture de la Méthode. Tous deux nous ont prêté, dans leur journal, un appui constant. M. Azevedo, surtout, par ses fonctions spéciales, n'a cessé depuis six ans, et ne cesse chaque jour de nous prouver toute sa conviction et tout son bon vouloir à l'endroit de la méthode. MM. About et Sarcey ont fait de même.

1859. M. le duc de Morny, gagné à nos idées, forme une Société de patronage pour la propagation de la Méthode Galin-Paris-Chevé. Ce comité est ainsi composé : Son Excellence M. le duc de Morny, *président* ; MM. Rossini, le prince Poniatowski, *vice-présidents* ; le comte Olympe Aguado, le comte Onésime Aguado, Arlès-Dufour, le général de Courtigis, Gevaert, Félicien David, le baron Dubois, Lefébure-Wély, Magin-Marrens, Edmond Membrée, le comte Joachim Murat, Offenbach, Ravaisson, Ernest l'Épine, *secrétaire*.

La création du Comité de patronage fit une telle impression sur l'opinion publique, que vingt-trois personnes considérables (1), sentant qu'il y avait péril en la demeure

(1) Les signataires de la brochure étaient : MM. Auber, Carafa, Clapisson, Ermel, Victor Foucher, Casimir Gide, Charles Gounod, F. Halévy, Jomard, Général Mellinet, Edouard Monnais, Niedermeyer, Edouard Rodrigues, Ambroise Thomas, Varcollier, Berlioz, Dietsch, Georges Kastner, J. D'Ortigue, Pasdeloup, Bazin, Verdy, Meyerbeer.

et pensant entraîner cette opinion publique, qui tournait contre leur système, se réunirent pour publier en commun une brochure contre la Méthode et contre moi.

Le Comité de patronage, trouvant sa responsabilité engagée, crut devoir répondre, et adressa aux vingt-trois signataires les trois propositions suivantes :

« 1° Que chaque école expose scientifiquement au tableau, ses principes et ses « moyens d'action ;

« 2° Que des expériences pratiques et comparatives soient faites sur les résultats « déjà obtenus de part et d'autre;

« 3° Que deux expériences parallèles, sur deux masses tout à fait étrangères à la « musique, soient tentées : l'une, sous la direction de MM. Pasdeloup et Bazin, direc- « teur de l'Orphéon, ou de toute autre personne qu'il plaira aux signataires de la « brochure de désigner; l'autre, sous la direction de M. Chevé. Ces trois expériences « faites, on saura définitivement à quoi s'en tenir, et une fois édifié, on cessera, de « part et d'autre, une polémique inutile et indigne de l'art.

« Les uns et les autres nous cherchons la vérité, nous la trouverons mieux ensemble. »

MM. les vingt-trois défenseurs du passé n'acceptèrent pas... La raison, la justice, la lumière : ce n'était pas ce qu'ils cherchaient...

Sous les auspices du Comité de patronage ont eu lieu (1860 et 1861) trois grandes séances au cirque Napoléon et une séance expérimentale au lycée Louis-le-Grand, qui eurent un grand retentissement. C'est à l'une de ces séances que M. Rouland, ministre de l'instruction, pressant publiquement ma main dans les siennes, me dit avec énergie : « Courage, M. Chevé, courage ! »

Le Comité de patronage a organisé, dans ses salons, des *expositions de la Méthode* pour les gens du monde et les artistes ; un *cours normal* pour les professeurs ; il a ouvert à Paris plusieurs cours publics dont le premier fut confié à mon fils, Amand Chevé. Il donne son appui moral aux professeurs de province qui le réclament. — L'École doit une profonde reconnaissance à tous ces hommes bienveillants qui l'ont spontanément prise sous leur patronage. Je remercie en particulier M. Ernest l'Épine, qui, en sa qualité de secrétaire du Comité, en a été l'âme, et a dû subir tous les ennuis, tous les dérangements inévitables en pareille occurrence. Pour ma part, je lui en ai suscité beaucoup.

1861. Par les soins de M. le pasteur Montandon, la ville de Genève me confie les écoles de musique pendant un mois, puis elle adopte la Méthode pour tout le canton. L'année suivante le conseil d'État me donne l'inspection de ses écoles.

1861. Le ministre de l'Instruction publique, M. Rouland, me charge d'expérimenter la Méthode à l'École normale de Versailles.

1861. Sur le rapport de M. l'Inspecteur-Général de Courtigis, le ministre de la guerre, M. le Maréchal Randon, me charge d'enseigner la Méthode à l'École militaire de St-Cyr.

1861. L'Athénée des Arts nous décerne une médaille en or.

1861. La Méthode est rendue obligatoire au Prytanée militaire de La Flèche; l'enseignement en est confié à M. le lieutenant Auvigne, élève du cours de la Faisanderie.

1861. La Méthode est introduite à Haïti, par M. Sicard.

1861. Un Comité de patronage se fonde à Toulouse pour la propagation de la Méthode Galin-Paris-Chevé, dont l'enseignement est confiée à M. Montlezun.

1862. La Méthode obtient la médaille unique de sa classe à l'Exposition universelle de Londres.

1862. Le Consistoire de Genève adopte la Méthode pour le chant sacré.

1862. Le ministre de l'Instruction publique, M. Rouland, me donne le titre de chargé de cours à l'École *normale supérieure*, et décide que la Méthode sera désormais seule enseignée à l'École normale de Versailles.

1863. Le ministre de l'Instruction publique, M. Duruy, me confie l'enseignement musical du lycée Louis-le-Grand, dont quatre cent cinquante internes, sur huit cents, ont suivi mes cours de première année.

1865. M. le maréchal Randon, ministre de la guerre, me confère le titre officiel de professeur de musique vocale dans les Écoles impériales Polytechnique et spéciale militaire de Saint-Cyr.

1863. Le Congrès scientifique de Chambéry émet le vœu que la Méthode Galin-Paris-Chevé soit adoptée partout pour le chant religieux et pour le chant profane.

1864. Une cinquantaine d'élèves de l'École de Paris, sous la direction de mon fils, se présentent pour la première fois dans les concours d'Orphéon et obtiennent quatre premiers prix en quinze jours :

Le 8 mai, à Saint-Denis, en troisième division.

Le 15 mai, à Melun, en deuxième division.

Le 22 mai, à Lyon, en première division. — Plus le prix de lecture à première vue.

Le 19 juin, les élèves militaires de l'École de gymnastique se présentent au concours d'Orphéon, à Villejuif et obtient le 1er prix de leur division.

Un grand progrès à signaler est l'application de la méthode aux cours d'instruments. Toute l'École de Paris connaît les beaux résultats qu'obtient Mlle Eudoxie Allix dans ses cours de piano, de l'emploi des exercices de Mme Émile Chevé et de la langue des durées de M. Aimé Paris; tout Genève connaît les résultats obtenus par M. Grasset, qui applique les mêmes moyens à l'étude des instruments en cuivre. Mon fils Amand Chevé, se sert également de la Méthode dans ses cours d'harmonie, et l'applique à l'instrument sur ses élèves particuliers, comme le fait depuis longtemps M. Drouet, dans la Meurthe.

L'École a aujourd'hui plus de cent professeurs avoués en province, sans compter ceux, très-nombreux, qui sont à Paris. — Elle en a beaucoup à l'étranger et jusqu'en Chine.

La Méthode est enseignée dans beaucoup de régiments et à bord de beaucoup de nos bâtiments de guerre.

La Méthode a été traduite en allemand en 1860, par M. Stahl.

Paris, Caen, Strasbourg, Lausanne, possèdent le matériel nécessaire pour imprimer la musique en chiffres, et en éditent beaucoup. — Un éditeur de Paris a commencé à éditer des chœurs en chiffres.

Des plagiaires et des contrefacteurs surgissent de tous côtés, preuve qu'ils trouvent bons les travaux dont ils s'emparent.

Enfin, depuis 1849, l'École a pu user, plus ou moins, de la presse périodique.

En 1850, elle avait le *Franc-Juge*, créé à Rouen par M. Aimé Paris, et *la Musique*, journal hebdomadaire de Paris, publiait mes *Lettres sur la Musique*.

En 1854, le *Rouennais*, remplacé en 1856 par la *Réforme musicale*, furent mis par leur propriétaire-gérant, M. Roger, à la disposition de l'*École*. M. Louis Roger, qui appartenait à l'ancienne école, s'est converti à la nôtre, au point d'avoir fait de son journal le Moniteur officiel de l'École Galin-Paris-Chevé.

Paris, 22 juin 1864.

ÉMILE CHEVÉ.

EXPLICATIONS INDISPENSABLES

SOMMAIRE :

I. — Sur la division des exercices. XXXIX
II. — Sur l'ordre qu'on doit suivre pour étudier l'intonation et la mesure. XXXIX
III. — Sur les signes d'intonation. XL
IV. — Sur la hauteur de l'UT, point de départ. XL
V. — Sur la disposition des flèches horizontales. XL
VI. — Sur la flèche verticale. XLI
VII. — Sur notre manière d'enseigner l'intonation au moyen de points d'appui. XLI
VIII. — Comment on doit étudier les exercices qui contiennent des petites notes. XLIII
IX. — Conseils à suivre par les personnes qui veulent étudier l'intonation sans maître. XLV
X. — Étude de la première série. XLIV
XI. — Sur les moyens à employer pour vaincre un grand nombre de difficultés d'intonation. XLV
XII. — Sur les moyens de conserver le sentiment de la tonalité sur l'ut. XLVI
XIII. — Moyen de trouver facilement l'intonation des dièses et des bémols. XLVI
XIV. — Sur la manière de faire étudier les exercices d'intonation. XLVII

I.

SUR LA DIVISION DES EXERCICES PRATIQUES CONTENUS DANS CE RECUEIL.

Nos *exercices pratiques* sont divisés de la manière suivante :

Les LIVRES I, II, III, III *bis* et III *ter* contiennent les exercices d'*intonation*, de la page 1 à la page 78);

Le LIVRE IV contient les exercices de *mesure* de la page 79 à la page 123.

L'étude de l'*intonation* est divisée en CINQ LIVRES de la manière suivante :

Le LIVRE I contient les exercices sur le *mode majeur*, page 1 ;

Le LIVRE II contient les exercices sur le *mode mineur*, page 19;

Le LIVRE III contient des exercices sur les *dièses* et sur les *bémols*, page 35;

Le LIVRE III *bis* contient des exercices sur les *dièses* et les *bémols fondamentaux*, page 50;

Le LIVRE III *ter* contient, comme exercices, un grand nombre de fragments d'intonation, choisis dans plus de cent cinquante auteurs, et très-peu modifiés par moi, p. 63.

II.

SUR L'ORDRE QU'ON DOIT SUIVRE POUR ÉTUDIER L'INTONATION ET LA MESURE.

1° Il faut étudier, *conjointement*, le *mode majeur* et la *mesure*.

Toutefois, il ne faut *commencer à chanter les exercices de mesure* que *lorsqu'on s'est rendu parfaitement maître des exercices du* GROUPE I, de la PREMIÈRE SÉRIE du *mode majeur* (page 1).

2° Il faut ensuite étudier, *conjointement :*

Le *mode majeur*, le *mode mineur* et la *mesure*.

Quand on s'est rendu parfaitement maître des exercices du *mode majeur*, jusqu'à la DIXIÈME SÉRIE, *inclusivement*, on doit *commencer l'étude du mode mineur*, et la continuer alors *conjointement* avec celle du *mode majeur* et celle de la *mesure*.

3° Il faut enfin étudier, *conjointement :*

Le *mode majeur*, le *mode mineur*, les *dièses*, les *bémols* et la *mesure*.

Quand on s'est rendu parfaitement maître des exercices du *mode mineur*, jusqu'à la HUITIÈME SÉRIE, *inclusivement*, on peut commencer l'étude des *dièses* et des *bémols* et la continuer alors *conjointement* avec celle du *mode mineur*, celle du *mode majeur* et celle de la *mesure*.

III.

SUR LES SIGNES D'INTONATION.

Nous représentons les sept mots : UT RÉ MI FA SOL LA SI, par les sept premiers chiffres, de cette manière : 1 2 3 4 5 6 7.

L'étendue des voix humaines, de la plus grave à la plus aiguë, comprenant environ trois séries de sept notes, un point nous servira, dans l'écriture en chiffres, à distinguer entre des caractères de même forme, ceux qui appartiennent à chacune des séries.

EXEMPLE :

Première série.	Deuxième série.	Troisième série.
UT RÉ MI FA SOL LA SI	UT RÉ MI FA SOL LA SI	UT RÉ MI FA SOL LA SI
1 2 3 4 5 6 7	1 2 3 4 5 6 7	1̇ 2̇ 3̇ 4̇ 5̇ 6̇ 7̇
Sons *graves*, ou *bas*, *un point au-dessous*.	Sons du *milieu*, *sans point*.	Sons *aigus*, ou *élevés*, *un point au-dessus*.

IV.

SUR LA HAUTEUR DE L'UT, POINT DE DÉPART.

Dans tous nos exercices, on n'a nul besoin de se préoccuper de la hauteur à laquelle il faut prendre l'UT point de départ.

La seule précaution à prendre, est de ne pas débuter par un UT qui ne permette pas d'atteindre sans fatigue la *limite grave* ou la *limite aiguë* de l'exercice qu'on veut chanter.

Si donc, on avait pris un UT qui ne permît pas d'atteindre, *sans fatigue*, la limite aiguë de l'exercice, on le remplacerait par un UT PLUS GRAVE, *et vice versâ*.

C'est la faculté que nous avons de prendre l'UT de départ (*la tonique*), au point le plus commode pour nous, qui nous permet d'écrire, indifféremment, avec 1̇765 ou 1765, les exercices de la DEUXIÈME SÉRIE.

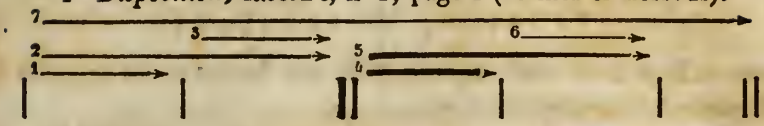
Nous avons préféré la première manière 1̇765, comme la plus simple ; parce que, au lieu d'avoir, comme dans 1765, *trois points au-dessous*, nous n'avons dans 1̇765, qu'*un point au-dessus*. Nous conseillons cette économie de points à toutes les personnes qui veulent écrire de la musique en chiffres.

V.

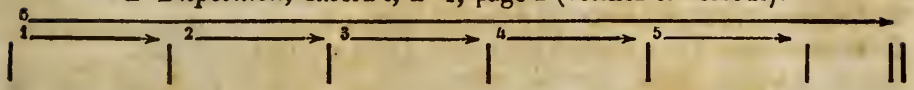
SUR LA DISPOSITION DES FLÈCHES HORIZONTALES QUI SURMONTENT LES EXERCICES.

Tous nos *exercices d'intonation* sont *disposés en colonnes*, ces colonnes sont *surmontées de flèches*, qui se présentent dans *trois dispositions* différentes.

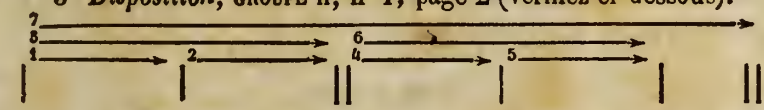
1re *Disposition*, GROUPE I, n° 1, page 1 (vérifiez ci-dessous).



2e *Disposition*, GROUPE I, n° 4, page 1 (vérifiez ci-dessous).



3e *Disposition*, GROUPE II, n° 1, page 2 (vérifiez ci-dessous).



Les numéros d'ordre, que nous donnons aux flèches, dans ces trois dispositions, indiquent l'ordre dans lequel il faut suivre les flèches pour étudier les colonnes qu'elles surmontent : ainsi, on lit successivement le n° 1, le n° 2, le n° 3, etc.

En RÉSUMÉ : *On doit*, dans toutes les dispositions, *commencer par suivre d'abord les flèches qui sont le plus près des notes* (vérifiez ci-dessus).

Nous regardons comme *deux exercices différents*, quoique *sous la même grande flèche*, ceux qui sont séparés par deux barres verticales (vérifiez ci-dessus, la 1re *disposition* et la 3e).

VI.

SUR LA FLÈCHE VERTICALE QUI SE TROUVE EN AVANT DE QUELQUES ACCOLADES.

La *flèche verticale*, qui se trouve *en avant de quelques accolades*, indique qu'*il faut, après avoir chanté de haut en bas la 1re colonne de l'accolade, reprendre immédiatement cette 1re colonne de bas en haut.* Chacune des colonnes de l'accolade doit être étudiée de la même manière que la première.

VII.

SUR NOTRE MANIÈRE D'ENSEIGNER L'INTONATION, AU MOYEN DE POINTS D'APPUI.

Le seul *moyen fructueux d'étudier l'intonation des modes types — ut majeur* et *la mineur* — est de *donner à chacune des notes de l'accord de septième de sous-tonique, 7246, un point d'appui, sur l'une des notes de l'accord parfait de tonique* 135, en mode majeur. Faisons aux deux modes d'*ut majeur* et de *la mineur* l'application de ce principe.

Voici les *formules* qui, mises en pratique dans ce recueil d'exercices, permettent d'arriver à mesurer les intervalles musicaux avec autant de sûreté qu'on mesure, à l'aide d'un mètre, une surface plane; ce fait a maintenant, pour nous, l'autorité d'expériences souvent répétées sur des organisations musicales très-mauvaises.

Mode majeur.

PREMIÈRE FORMULE; pour les intervalles de tierces (1):

1 5 7 1 2 3 4 5 6 7 1 7 6 5 4 3 2 1 7 5 1

(1) Dans cette formule et dans les cinq formules suivantes, nous indiquons par des caractères plus petit le point d'appui de chacune des notes. Les formules ne doivent être chantées qu'avec les petites notes et les grosses.

Deuxième formule; pour les intervalles plus grands que la tierce :

1 7 1 1 2 1 1 4 1 1 6 1 1 4 1 1 2 1 1 7 1

En résumé : Voici quels sont, au moyen de nos formules, les rapports à étudier pour l'intonation du *mode majeur d'ut :*

1° Rapports par *degrés conjoints* des sons 1 2 3 4 5 puis des sons 5 6 7 1 ;

2° Rapports par *degrés disjoints* des sons 1 3 5 1 ;

3° Rapports par *degrés conjoints* des sons 7 2 4 6 avec les sons 1 3 5.

On voit que pour l'étude du *mode majeur d'ut*, les rapports par *degrés disjoints* se bornent aux seules *combinaisons des sons de l'accord de tonique* 1 3 5 1 ; tous les autres rapports sont par degrés conjoints.

Mode mineur.

Troisième formule; pour les intervalles de tierces :

6 3 ♭ 5 ♭ 7 1 2 1 4 1 6 1 4 1 2 1 7 ♭ 5 ♭ 3 6

Quatrième formule; pour les intervalles plus grands que la tierce :

♭ 5 ♭ ♭ 7 1 1 2 1 1 4 1 1 2 1 1 7 ♭ ♭ 5 ♭

En résumé : Voici quels sont, au moyen de nos formules, les rapports à étudier pour l'intonation du *mode mineur de la :*

1° Rapports par *degrés conjoints* des sons 6 5 6 6 7 1 2 3 3 4 3 ;

2° Rapports par *degrés disjoints* des sons 6 1 3 6 ;

3° Rapports par *degrés conjoints* des sons 5 7 2 4 avec les sons 6 1 3.

On voit que, pour l'étude du *mode mineur de la*, les rapports par *degrés disjoints*, se bornent aux seules *combinaisons des sons de l'accord de tonique* 6 1 3 6 ; tous les autres rapports sont par degrés conjoints.

Dièses et bémols.

Le *seul moyen fructueux d'étudier l'intonation des dièses et des bémols* est aussi de *donner à chacun d'eux un point d'appui.*

Le *point d'appui des dièses* est, pour chacun d'eux, *la note* qui lui est immédiatement *supérieure*, dans la gamme chromatique par dièses. Le dièse n'ayant pas d'autre raison d'être que de produire avec le son supérieur le même air que le *si* avec l'*ut*, l'air 1 7 1, nous sert de modèle pour mesurer chacun des dièses contre la note supérieure que nous venons d'indiquer.

Cinquième formule; pour les dièses; *modèle :* 1 7 1.

1 7 1 1 7 7 6 7 7 6 6 5 6 6 5 5 4 5 5 4 4 3 4 4 3 3 2 3 3 2 2 1 2 2 1 1

Le *point d'appui des bémols* est, pour chacun d'eux, *la note* qui lui est immédiatement *inférieure* dans la gamme chromatique par bémols. Le bémol n'ayant pas d'autre raison d'être que de produire avec la note inférieure le même air que le *fa* avec le *mi*, l'air 3 4 3, nous sert de modèle pour mesurer chacun des bémols contre la note inférieure que nous venons d'indiquer.

Sixième formule; pour les bémols; *modèle :* 4 3 4.

2 1 1 2 3 2 2 3 4 3 3 4 5 4 4 5 6 5 5 6 7 6 6 7 1 7 7 1

En RÉSUMÉ : Tous les rapports, pour l'étude des dièses et des bémols, sont par degrés conjoints avec l'un des sons du mode majeur d'ut.

RÉSUMÉ GÉNÉRAL.

Les moyens si simples qui nous servent à étudier l'intonation des MODES TYPES, *ut majeur* et *la mineur*, ont l'immense avantage de développer au plus haut degré, chez la personne qui chante, le sentiment de la tonalité sur l'ut en mode majeur et sur le LA en mode mineur : le développement de ce sentiment est la conséquence de l'obligation où l'on se trouve, pour mesurer les sons de l'accord de septième de sous-tonique, de penser toujours aux sons de l'accord parfait de tonique, dont la propriété caractéristique est de donner au plus haut point possible le sentiment de la tonalité.

De plus, la pratique de nos moyens d'étude, pour les dièses et pour les bémols, permet au lecteur d'exprimer, pour l'auditeur, presque toutes les modulations, en conservant toujours, pour lui lecteur, *le sentiment de la tonalité sur l'ut.*

Telles sont les causes des succès que nous obtenons dans l'enseignement pratique de l'intonation :

1° Développement du sentiment de la tonalité, dans l'étude des modes types, *ut majeur* et *la mineur.*

2° Conservation du sentiment de la tonalité sur l'ut, dans l'étude des *dièses* et des *bémols.*

Dièses et bémols fondamentaux.

Pour l'étude des dièses et des bémols fondamentaux, nous nous servons de *modèles pris dans les deux modes types d'ut majeur et de la mineur.*

VIII.

COMMENT ON DOIT ÉTUDIER LES EXERCICES QUI CONTIENNENT DES PETITES NOTES (POINTS D'APPUI)

RÈGLE GÉNÉRALE.

Lorsque les exercices d'un numéro contiennent des *petites notes*, il faut étudier *deux fois*, *immédiatement*, le numéro entier de la manière suivante :

La PREMIÈRE FOIS, il faut *chanter, selon l'ordre des flèches,* le numéro tout entier *avec les grosses notes* (gros chiffres) *et les petites notes* (petits chiffres).

La DEUXIÈME FOIS, il faut *chanter encore, selon l'ordre des flèches,* le numéro entier ; mais il faut, cette fois, *chanter les grosses notes seulement, en pensant aux petites notes, et les détachant avec soin l'une de l'autre,* comme si l'on devait les chanter aussi. Si l'on éprouve une difficulté insurmontable pour passer d'une *grosse note* à celle qui la suit, on reprend une *seconde fois,* avec plus de soin, et même une *troisième fois,* s'il y a lieu, le numéro entier *avec les petites notes.*

EXCEPTION A LA RÈGLE GÉNÉRALE.

A partir de la DIXIÈME SÉRIE inclusivement, jusqu'à la fin des exercices du *mode majeur, les colonnes paires* de chacune des accolades, c'est-à-dire la 2e, la 4e et la 6e, *ne doivent pas être chantées* ISOLÉMENT, *sans les petites notes.* Il en sera de même pour les exercices analogues du *mode mineur,* depuis la HUITIÈME SÉRIE, inclusivement, jusqu'à la dernière, et pour ceux de la page 39 à la page 48, inclusivement.

IX.

CONSEILS A SUIVRE, TRÈS-RIGOUREUSEMENT, PAR LES PERSONNES QUI VEULENT ÉTUDIER L'INTONATION, SANS MAITRE, ET PAR CELLES QUI VEULENT L'ENSEIGNER A UNE PERSONNE EN PARTICULIER.

1° Il faut *détacher les sons*, afin d'avoir le temps de chercher chacun de ceux qu'on veut émettre. Cette habitude est facile à prendre.

Chacun des sons doit être *bref et détaché de son voisin*, parce que le son prolongé reste dans l'oreille et détourne une partie de l'*attention* qui *doit être employée tout entière* à la recherche du nouveau son qu'on veut émettre.

Les sons liés donnent conscience d'un air, mais ne donnent pas conscience du rapport qui existe entre les sons dont cet air est composé.

On voit qu'il faut *émettre les sons* UN A UN, en se gardant bien de les lier entre eux. Pour émettre ainsi les sons UN A UN, il faut PENSER TOUJOURS EN AVANT et jamais en arrière.

2° Il faut *n'émettre un son qu'avec conscience;* c'est-à-dire, ne l'émettre qu'au moment où, après l'avoir cherché, on sent qu'on le dira juste.

3° Il faut *écouter, individuellement, chacun des sons qu'on émet*, afin de s'assurer de la justesse de chacun d'eux.

4° Il faut *supposer toujours que l'on n'a qu'un seul son à trouver*, afin de *s'isoler de tous ceux qui le précèdent*, et de pouvoir *concentrer toute son attention sur la recherche de ce son unique.*

5° Il faut *conserver, le plus possible, le sentiment de la tonalité;* pour cela, il faut se rappeler toujours qu'il n'y a d'important en musique, pour l'étude de l'intonation,

que les sons { 1 3 5 en *mode majeur d'ut.* / TONIQUE, MÉDIANTE, DOMINANTE. / 6 1 3 en *mode mineur de la.*

Chacun des autres sons devant être appuyé sur l'un de ceux-là.

L'opération qui consiste à penser toujours aux sons de l'accord parfait de tonique, 1 3 5, pour chercher les autres sons 7, 2, 4, 6, devient, par l'habitude, d'une facilité extrême, et l'on arrive en très-peu de temps à la faire presque instinctivement.

X.

ÉTUDE DE LA PREMIÈRE SÉRIE.

MOYEN DE PENSER FACILEMENT AUX SONS QU'ON VEUT ÉMETTRE.

Voici, pour l'étude de la première série, le moyen de penser facilement aux sons qu'on veut émettre.

Il faut :

1° Ne pas commencer cette étude avant d'être parfaitement maître des deux airs types 1 2 3 4 5 et 5 4 3 2 1.

2° *Penser toujours* { *en montant*, comme si on voulait chanter l'air entier 1 2 3 4 5. / *en descendant*, comme si on voulait chanter l'air entier 5 4 3 2 1.

Le moyen de trouver facilement chacun des sons qu'on veut émettre, c'est (nous le répétons) de *penser toujours en avant et jamais en arrière.* Il faut laisser complétement de côté le son qu'on vient de chanter, avant de penser à celui qu'on veut émettre. IL FAUT EN UN MOT, nous le répétons à dessein, CHERCHER LES SONS UN A UN.

Cette manière d'étudier doit être mise en pratique pendant tout le cours des

études d'intonation. C'est le moyen infaillible d'acquérir promptement une intonation d'une justesse parfaite.

Il faut éviter, *comme une chose* TRÈS-NUISIBLE, *de prendre l'intonation à l'aide d'un instrument ou d'une voix étrangère.*

Toutefois, il est bien entendu que cette prescription ne s'étend pas aux airs types, 12345, 54321, 1765, 5671, que l'on doit, au contraire, apprendre par cœur, au moyen d'une voix étrangère ou d'un instrument, avant de commencer l'étude des exercices de la PREMIÈRE SÉRIE, 12345, page 1, et ceux de la DEUXIÈME SÉRIE, 1765, page 3.

A partir du moment où l'élève sait chanter juste les airs types, 12345, 54321, 1765, 5671, *le maître ne doit jamais chanter que pour donner la tonique ou pour remettre l'élève sur la voie, en lui répétant*, lorsqu'il se trompe, *le dernier des sons qu'il a bien dit;* hors de là, le maître ne doit jamais chanter, ni faire entendre à son élève le son d'un instrument.

RÉSUMÉ GÉNÉRAL.

En RÉSUMÉ, tous les préceptes que nous donnons, tendent à faire atteindre le but suivant: *Ne pas chanter avant d'avoir pensé; penser avant de chanter.*

XI.

SUR LES MOYENS A EMPLOYER POUR VAINCRE UN GRAND NOMBRE DE DIFFICULTÉS D'INTONATION.

A. Dans la pratique individuelle, on trouve, au premier abord, très-difficile de penser aux petites notes sans les chanter; cette difficulté vient de ce que, en même temps qu'on cherche son point d'appui, on se préoccupe de l'intonation de la grosse note qui vient après, ce dont il faut se garder avec soin.

Il est facile de surmonter cette difficulté; il suffit pour cela de RÉPÉTER DEUX FOIS CHACUN DES POINTS D'APPUI.

EXEMPLE.

Ce qui est écrit : 1 3 $_{s}6_{s}$ 3 1

Ce qu'il faut penser : 1 3_{s} $_{s}6_{s}$ $_{s}3$ 1

L'emploi de ce moyen, utile pour tous dans le principe, est indispensable pour toutes les personnes qui ne sont pas douées d'une bonne organisation musicale. Il est bien entendu que chacun est juge du moment où il peut l'abandonner.

B. En *mode majeur d'ut*, l'intonation juste de la *médiante mi* est difficile pour certaines organisations. Voici le moyen facile et sûr de vaincre cette difficulté d'intonation :

Il faut, pour émettre le MI EN MONTANT, penser toujours $_{12}3_{21}$; pour émettre le MI EN DESCENDANT, penser toujours 3_{21}; autrement la voix tend à prendre un mi trop haut.

C. En *mode mineur de la*, l'intonation juste de la *médiante ut* est difficile pour tous. Voici le moyen facile et sûr de surmonter cette difficulté d'intonation :

Il faut, pour émettre l'UT EN MONTANT, penser toujours $_{87}1_{78}$; pour émettre l'UT EN DESCENDANT, penser toujours $_{21}1_{78}$; autrement la voix tend à prendre un ut trop haut.

D. L'intonation juste du FA, soit en montant, soit en descendant, est TRÈS-DIFFICILE pour certaines organisations. Voici le moyen, très-simple, que nous mettons en pratique pour faire surmonter cette difficulté d'intonation :

Il faut, *en montant*, s'arrêter après le MI, pour *chercher, en avant*, FA SOL;

Exemple : 123, 45.

Il faut, *en descendant*, s'arrêter après le SOL, pour *chercher en avant*, FA MI RÉ UT; Exemple : 5, 4321. Exercice à répéter : 12321—123—3 45—5 43—3̇21

E. L'intonation juste du SI, soit en montant, soit en descendant, est aussi TRÈS-DIFFICILE pour certaines organisations. Voici le moyen, très-simple, que nous mettons en pratique pour faire surmonter cette difficulté d'intonation :

Il faut, *en descendant*, s'arrêter après l'UT, pour *chercher en avant*, SI LA SOL;

Exemple : 1̇, 765.

Il faut, *en montant*, s'arrêter après le LA, pour *chercher en avant*, SI UT;

Exemple : 56, 71̇. Exercice à répéter : 1̇ 765—56765—56 71̇

Le paragraphe XI contient tous les *moyens généraux* que nous mettons en pratique *pour rendre justes les voix fausses*; avec de la *patience* et de la *persévérance*, de la part du professeur et de l'élève, et surtout une *grande attention* de la part de ce dernier, on est sûr d'atteindre le but.

XII.

SUR LES MOYENS EMPLOYÉS PAR NOUS, POUR CONSERVER LE SENTIMENT DE LA TONALITÉ SUR L'UT (*mode majeur*) DANS LES EXERCICES QUI CONTIENNENT DES DIÈSES ET DES BÉMOLS.

Il ne suffit pas, pour conserver le sentiment de la tonalité sur l'ut, d'employer le point d'appui de chacun des dièses ou des bémols qu'on rencontre.

Nous avons vu plus haut, qu'il faut pour conserver le sentiment de la tonalité sur l'ut, appuyer toujours chacun des sons 7̣246 sur l'un des sons de l'accord de tonique 135.

Il faut donc, pour conserver le sentiment de la tonalité sur l'ut, dans les exercices qui contiennent des dièses ou des bémols, employer non-seulement le point d'appui de chacun des dièses ou des bémols qu'on rencontre, il faut, de plus, se servir encore des points d'appui 135 pour les sons 7̣246.

Il est donc indispensable d'employer, pour TROIS DES DIÈSES et pour TROIS DES BÉMOLS, un DOUBLE POINT D'APPUI, puisque le point d'appui de chacun d'eux exige lui-même, dans le mode majeur d'ut, un point d'appui.

EXEMPLE.

Dièses :	5 4 5	12 1 21	56 5 65	3 2 3	1̇77 6 771̇
Bémols :	56 7 65	12 3 21	5 6 5	1 2 1	344 5 443

On voit ici pourquoi l'intonation de certains dièses et de certains bémols est plus ou moins facile, plus ou moins difficile.

C'est ce système de points d'appui que nous mettons en usage dans les séries d'exercices sur les dièses et sur les bémols, de la page 39 à la page 48.

XIII

MOYEN DE TROUVER FACILEMENT L'INTONATION DES DIÈSES ET DES BÉMOLS PRIVÉS DE POINTS D'APPUI.

A. Lorsqu'on rencontre, dans un air, des *dièses* ou des *bémols*, qui, dans ce cas, sont souvent *privés de leur point d'appui*, *soit d'un côté*, *soit de l'autre*, *soit des deux côtés à la fois*, il faut :

1° Penser au point d'appui absent, comme s'il était écrit, en ne se préoccupant nullement de l'intonation du dièse ou du bémol dont il s'agit; autrement l'esprit occupé de chercher en même temps deux choses différentes ne trouve ni l'une ni l'autre.

2° Aussitôt après l'émission du dièse ou du bémol, revenir immédiatement à son point d'appui ; c'est là le meilleur moyen de conserver le sentiment de la tonalité sur 'ut. Sentiment qui seul peut nous empêcher de nous égarer.

Il faut, en un mot, *ne penser au dièse ou au bémol* qu'on rencontre, *qu'au moment de l'émettre* et *n'y plus penser aussitôt après son émission.*

B. Quand on chante sur la portée, il ne faut pas, à la vue d'un dièse ou d'un bémol, se demander : Quel est ce dièse? mais, *quel est le son au-dessus de ce dièse?* Quel est ce bémol? mais, *quel est le son au-dessous de ce bémol?* De cette manière l'esprit, n'étant occupé que d'une seule chose, trouve immédiatement le point d'appui dont l a besoin, et, au moyen de ce point d'appui, l'intonation du dièse ou du bémol dont l s'agit.

Le *moyen* le plus *puissant* que je connaisse pour éviter de se préoccuper de l'intonation d'un dièse ou d'un bémol en même temps qu'on cherche son point d'appui ; c'est de RÉPÉTER DEUX FOIS LE POINT D'APPUI, soit en l'articulant, soit en y pensant seulement.

XIV.

SUR LA MANIÈRE DE FAIRE ÉTUDIER LES EXERCICES D'INTONATION, SOIT DANS LES COURS COLLECTIFS, SOIT EN PARTICULIER.

A. Nous répétons, ici, que chacun des *sons* doit être *bref* et *détaché* de son voisin, afin qu'on puisse, facilement, *penser toujours en avant* et *jamais en arrière.*

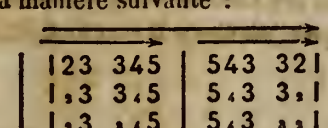
B. Dans les cours collectifs, le professeur doit, au moyen de légers coups de baguette, sur un corps sec, diviser chacun des exercices en *petits groupes*, formant chacun un mot d'une ou de plusieurs *syllabes* (*sons*) ; la baguette frappant plus fort et s'arrêtant un instant de plus à la fin de chacun des mots.

Dans l'étude particulière on remplace les coups de baguette par l'indication des notes au moyen d'un crayon ou d'une pointe quelconque, en s'arrêtant comme pour les cours collectifs, à la fin de chacun des mots.

C. Dans la PREMIÈRE SÉRIE et dans la DEUXIÈME jusqu'au RÉSUMÉ, exclusivement, la *fin de chacun des mots* est indiquée par un *espace blanc*, qui sépare chacun des mots de son voisin (vérifiez, pages 1, 2, 3 et 4).

D. Arrivé au GROUPE II, de la 1re série, il sera bon de faire remarquer aux élèves que nous nous servons des rapports qu'ils connaissent déjà pour trouver ceux qu'ils ignorent encore, et que ce moyen est le seul qui puisse dispenser du serinage obligé pour l'étude de tous les solféges, le notre excepté.

Par exemple : pour trouver le rapport de l'ut au mi et celui du mi au sol, *et vice versâ*, nous procédons de la manière suivante :



Nous servant pour trouver le rapport :

De l'UT au MI des deux rapports	12	et 23	que nous connaissons déjà,
Du MI au sol	—	34 et 45	—
Du SOL au MI	—	54 et 43	—
Du MI à l'UT	—	32 et 21	—

Dans tout le cours de la méthode pratique nous procédons de la même manière.

E. Dans le RÉSUMÉ de la PREMIÈRE SÉRIE, page 3, la fin de chacun des mots n'est plus indiquée par un espace blanc; dans ce RÉSUMÉ chacun des mots doit se terminer sur le *premier terme* de tout intervalle par degrés disjoints.

La PREMIÈRE COLONNE de ce RÉSUMÉ ne contenant que des intervalles par degrés disjoints est tout entière composée de mots d'une syllabe (vérifiez ci-dessous).

La DEUXIÈME COLONNE est composée de mots d'une ou de plusieurs syllabes (vérifiez ci-dessous),

EXEMPLES :

PREMIÈRE COLONNE, MOTS D'UNE SEULE SYLLABE :

1,3,5,3,1
1,3,5,3,
1,3,5,1,
1,3,1,5,
1,5,3,1,
1,5,3,5,

DEUXIÈME COLONNE, MOTS D'UNE OU DE PLUSIEURS SYLLABES.

La 1re ligne contient *un seul mot de cinq syllabes :*	12345
La 2e ligne, *deux mots de trois syllabes :*	123, 54$_3$
La 3e ligne, *un mot de cinq syllabes* suivi *d'un mot d'une syllabe :*	12$_3$45, 3
La 4e ligne, *un mot de cinq syllabes* suivi *d'un mot d'une syllabe :*	12$_3$43, 5
La 5e ligne, *deux mots de trois syllabes :*	12$_1$, 543
La 6e ligne, *deux mots de trois syllabes* séparés par *un mot d'une syllabe :*	12$_1$, 5, 34$_1$

Chacune des colonnes du RÉSUMÉ de la DEUXIÈME SÉRIE, page 4, est composée de mots d'une ou de plusieurs syllabes (vérifiez ci-dessous).

EXEMPLES :

PREMIÈRE COLONNE :

La 1re ligne contient *un seul mot de quatre syllabes :*	i765
La 2e ligne, *deux mots de trois syllabes :*	i7$_1$, 56$_1$
La 3e ligne, *un mot d'une syllabe* suivi de *deux mots de trois syllabes :*	i, $_1$65, i7$_1$
La 4e ligne, *deux mots d'une syllabe* séparés par *un mot de quatre syllabes :*	i, $_1$67$_1$, 5
La 5e ligne, *un mot d'une syllabe* suivi d'*un mot de quatre syllabes :*	i, 567$_1$
La 6e ligne, *deux mots d'une syllabe* suivi d'*un mot de quatre syllabes :*	i, 5, i76$_1$

F. Lorsque dans un exercice quelconque la *même note est répétée deux fois* consécutivement, elle doit être considérée la PREMIÈRE FOIS comme *dernier terme du mot qui la précède ;* la DEUXIÈME FOIS comme *premier terme du mot qui la suit.*

On ne trouvera dans la suite de ces exercices élémentaires que des choses analogues à celles que nous venons d'indiquer (vérifiez). Il faut tout étudier de la même manière.

Paris, juin 1864.

NANINE CHEVÉ (*née Paris*).

MÉTHODE ÉLÉMENTAIRE

DE MUSIQUE VOCALE

PREMIÈRE PARTIE

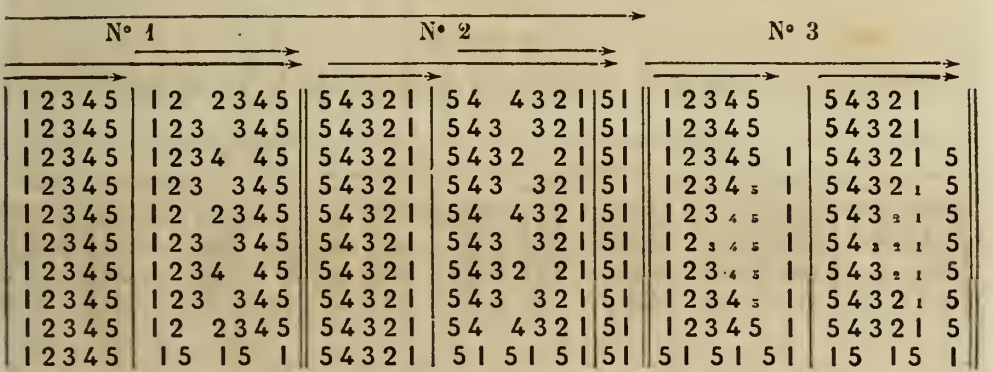
PRATIQUE

LIVRE I. — MODE MAJEUR

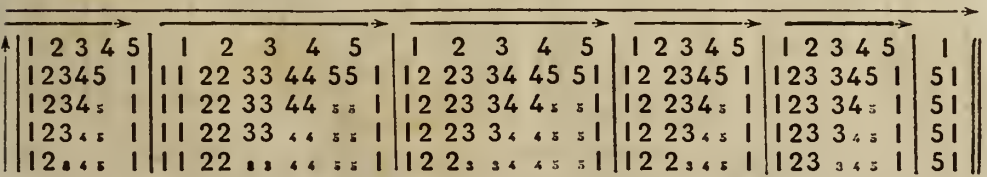
PREMIÈRE SÉRIE

GROUPE I. — ÉTUDE DES NOTES 1 2 3 4 5

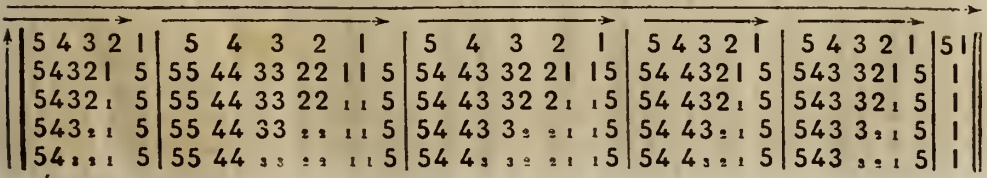
N° 1 N° 2 N° 3



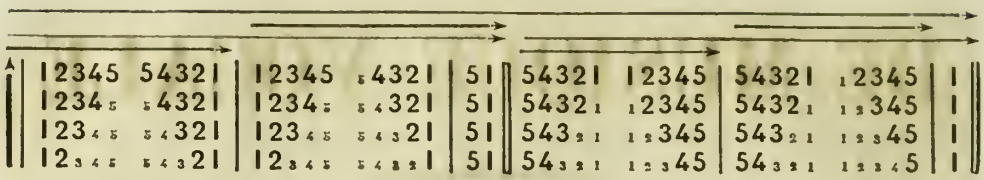
N° 4



N° 5

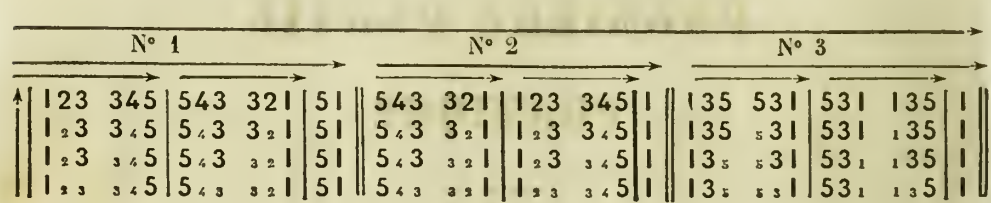


N° 6

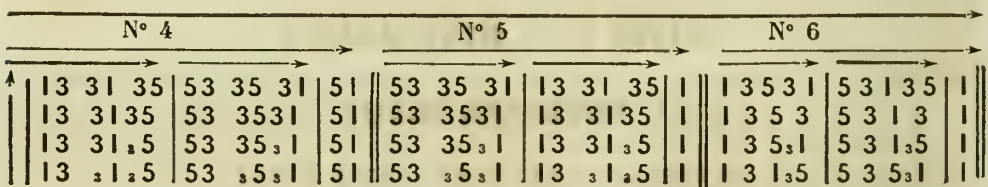


GROUPE II. — ÉTUDE DES NOTES 135

N° 1 N° 2 N° 3



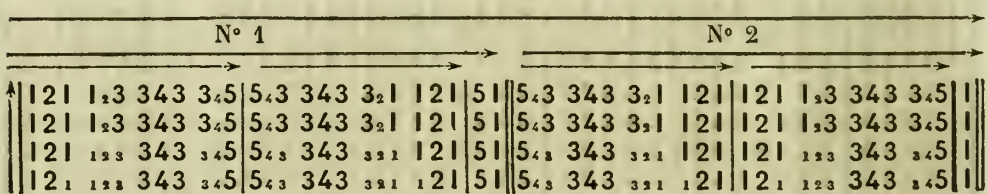
N° 4 N° 5 N° 6



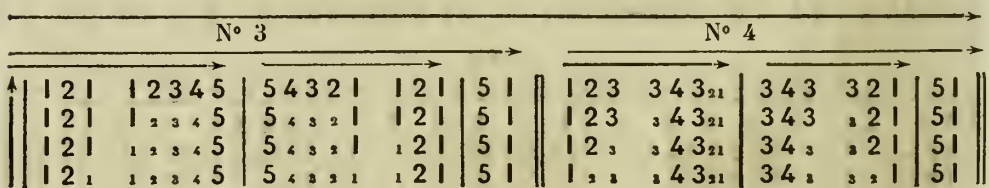
GROUPE III

EXERCICES POUR ACCOUTUMER A MESURER LE RÉ CONTRE L'UT ET LE FA CONTRE LE MI.

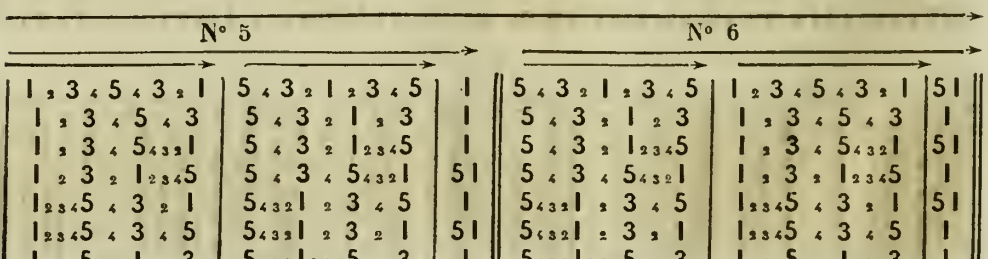
N° 1 N° 2



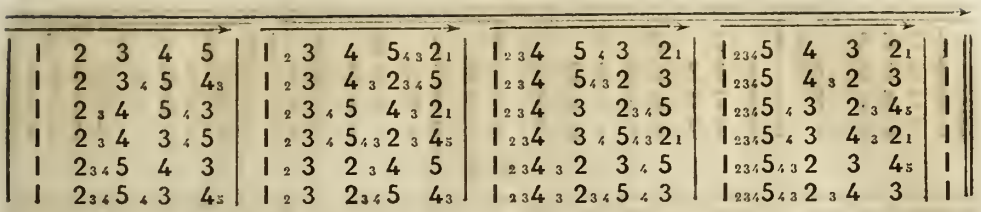
N° 3 N° 4



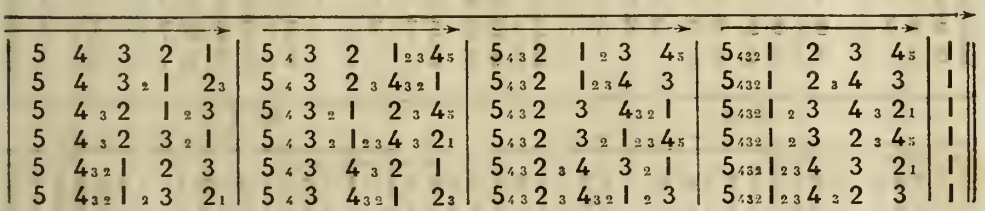
N° 5 N° 6



N° 7



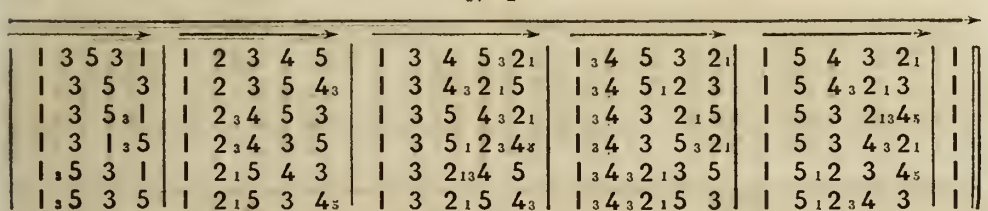
N° 8



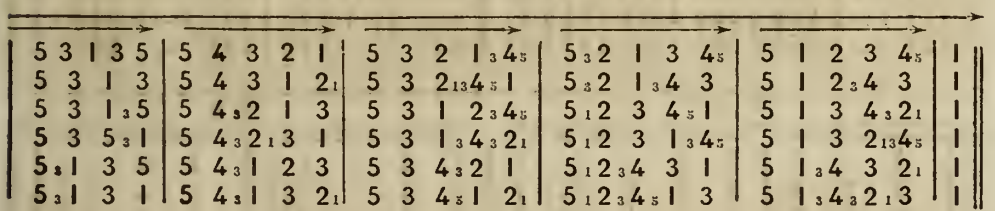
RÉSUMÉ DES ÉTUDES DE LA PREMIÈRE SÉRIE.

Cet exercice doit être lu par petits groupes, limités des deux côtés par une note de l'accord de tonique (Voir aux Explications indispensables).

N° 1

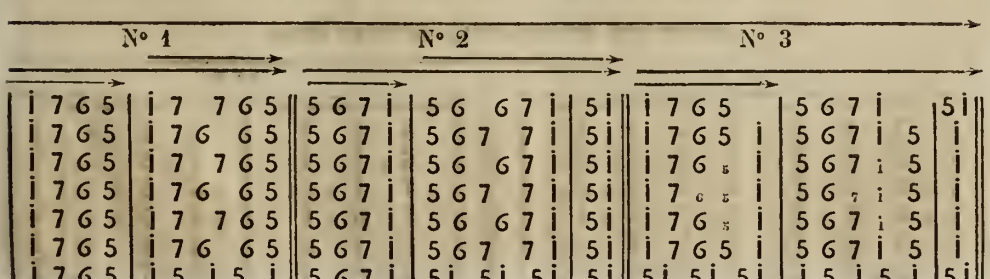


N° 2

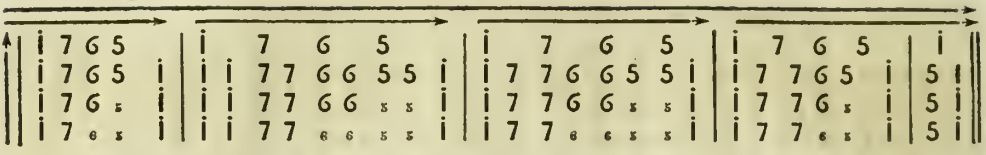


DEUXIÉME SÉRIE

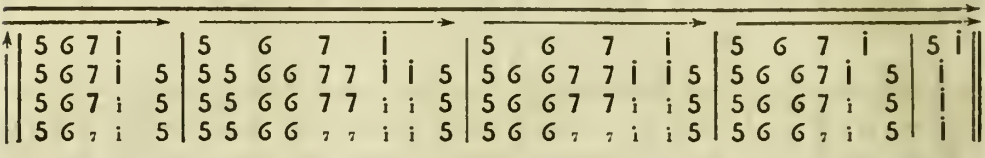
GROUPE I. — ÉTUDE DES NOTES 1765



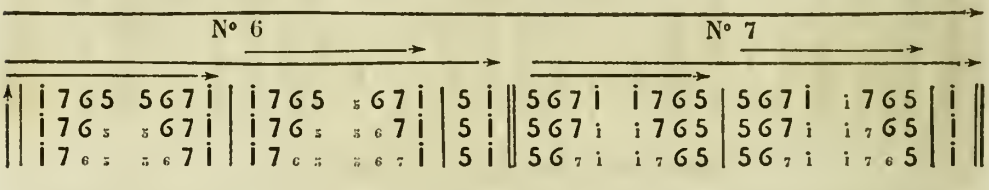
N° 4



N° 5



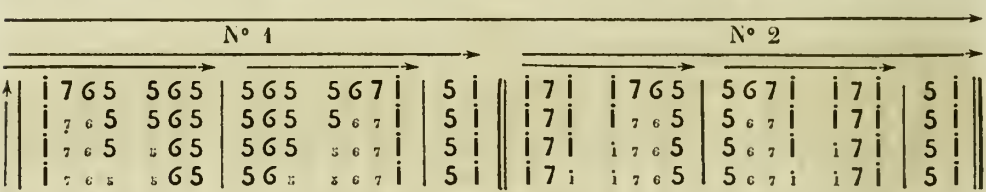
N° 6 N° 7



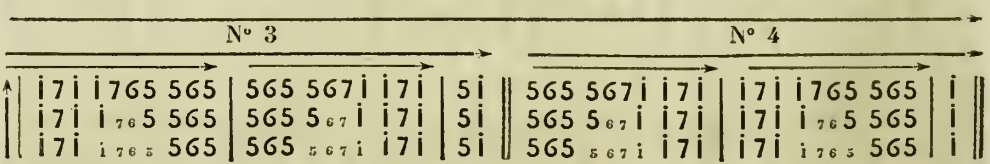
GROUPE II

EXERCICES POUR ACCOUTUMER A MESURER LE LA CONTRE LE SOL ET LE SI CONTRE L'UT.

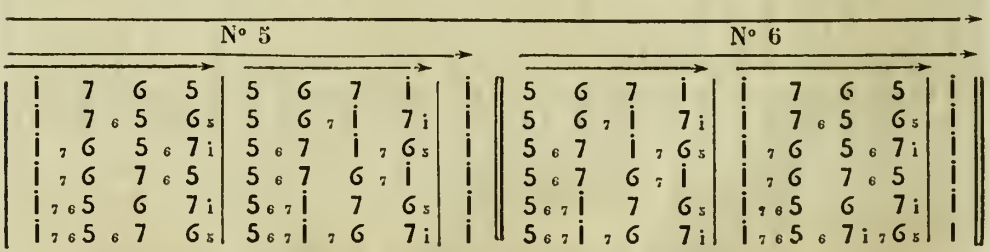
N° 1 N° 2



N° 3 N° 4

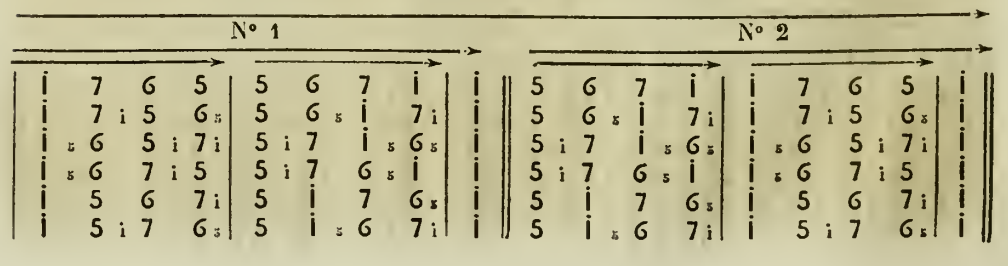


N° 5 N° 6



RÉSUMÉ DES ÉTUDES DE LA DEUXIÈME SÉRIE.

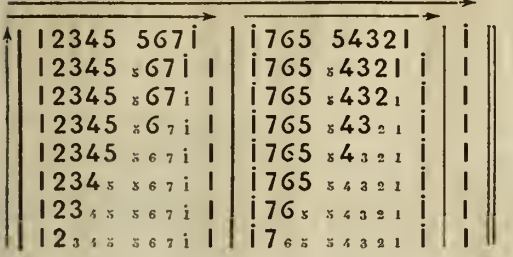
N° 1 N° 2



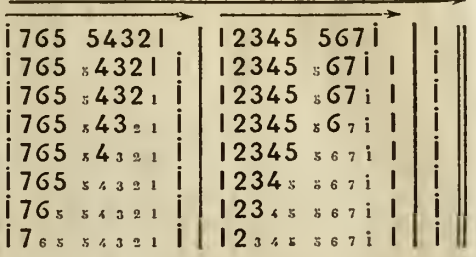
TROISIÈME SÉRIE

GROUPE I. — ÉTUDE DES NOTES 1234567

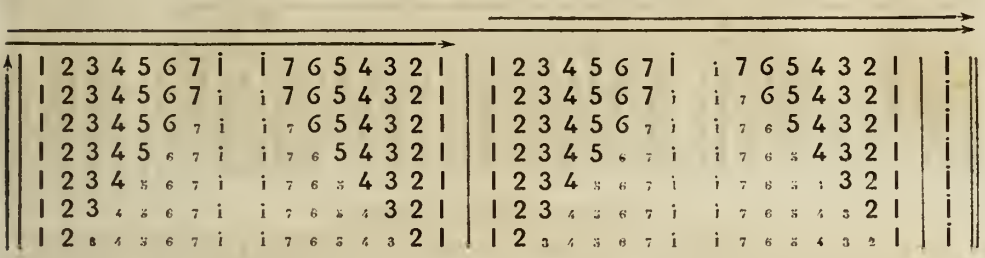
N 1



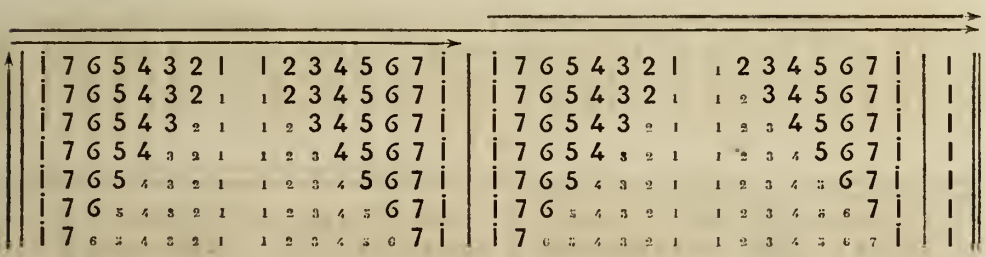
N 2



N° 3

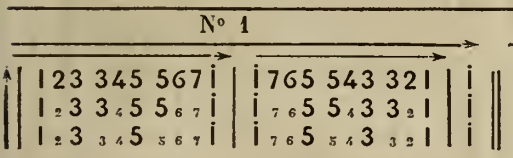


N° 4

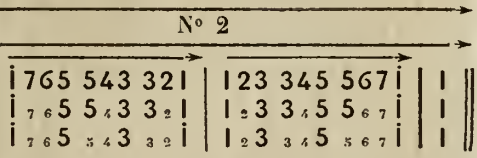


GROUPE II. — ÉTUDE DES NOTES 135

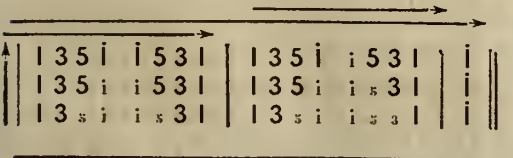
N° 1



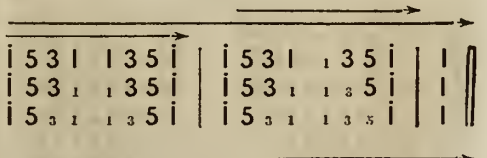
N° 2



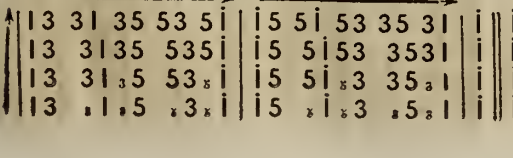
N° 3



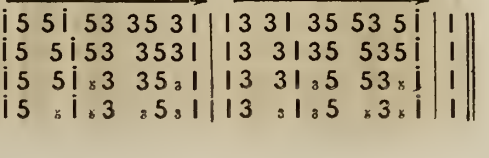
N° 4



N° 5



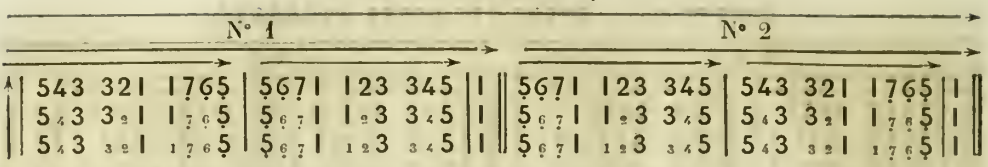
N° 6



QUATRIÈME SÉRIE

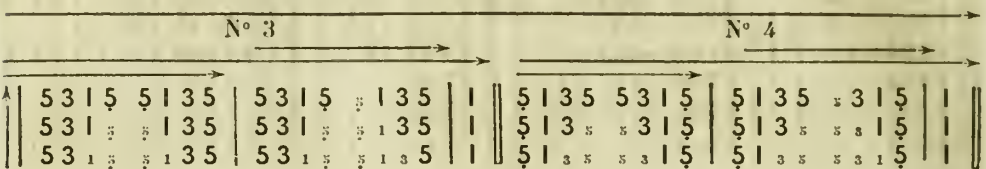
ÉTUDE DES NOTES 5 1 3 5

N° 1



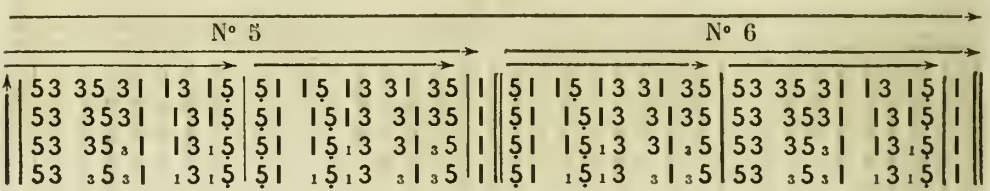
N° 2

N° 3



N° 4

N° 5

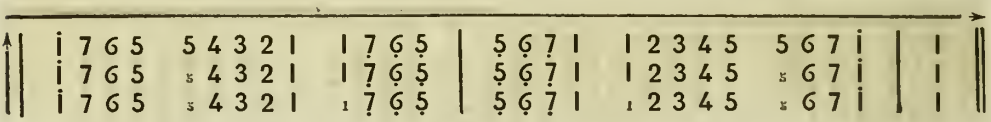


N° 6

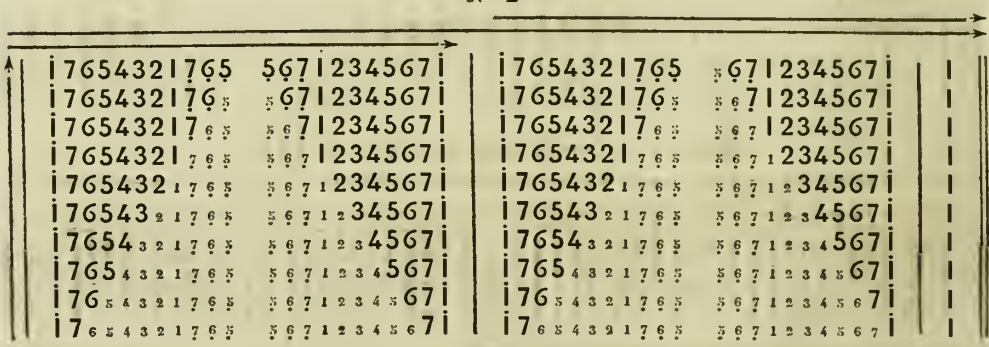
CINQUIÈME SÉRIE

GROUPE 1. — ÉTUDE DES NOTES 1 7 6 5 4 3 2 1 7 6 5

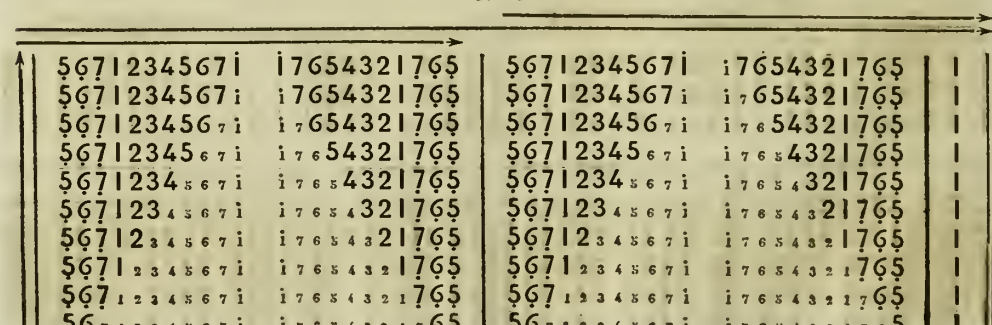
N° 1



N° 2

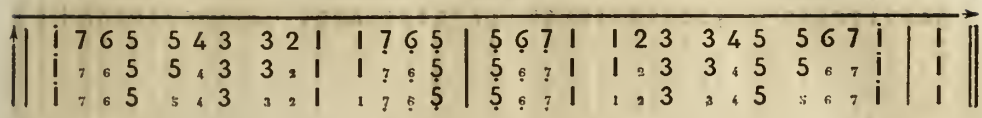


N° 3

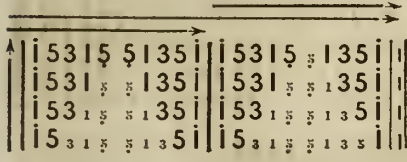


GROUPE II. — ÉTUDE DES NOTES 1531

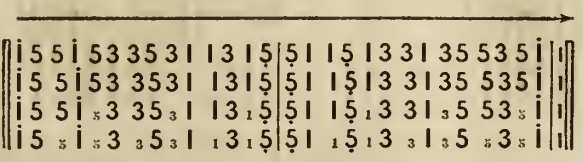
N° 1



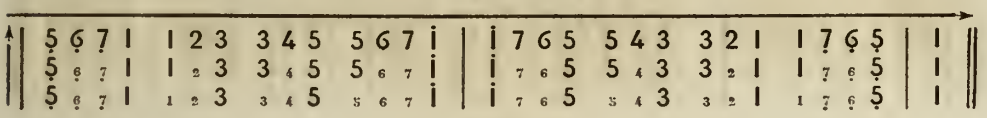
N° 2



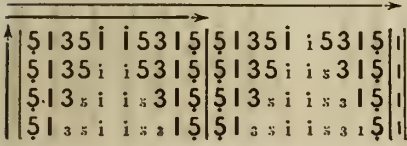
N° 3



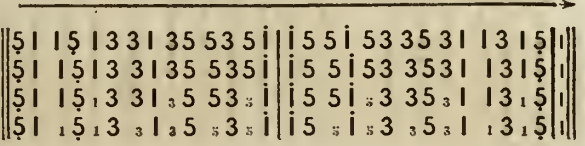
N° 4



N° 5



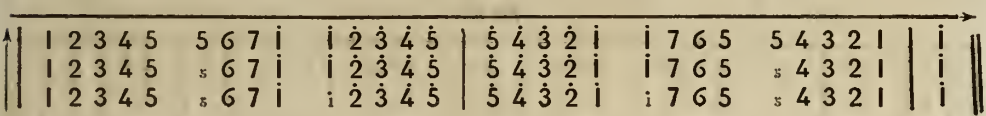
N° 6



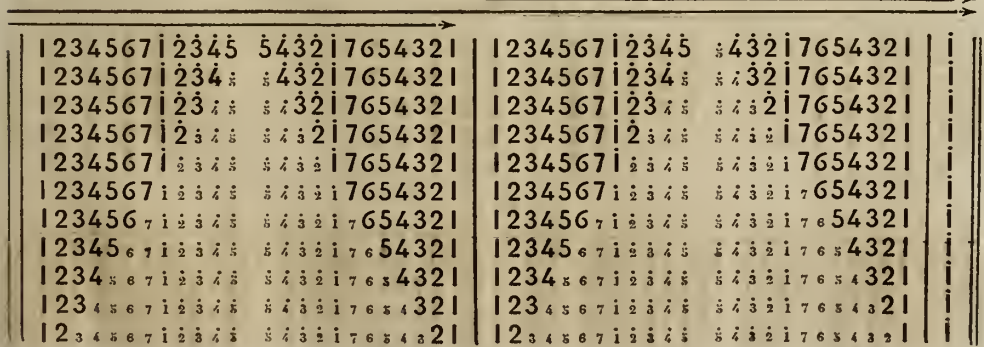
SIXIÈME SÉRIE

GROUPE I. — ÉTUDE DES NOTES 1234567123̇4̇5̇

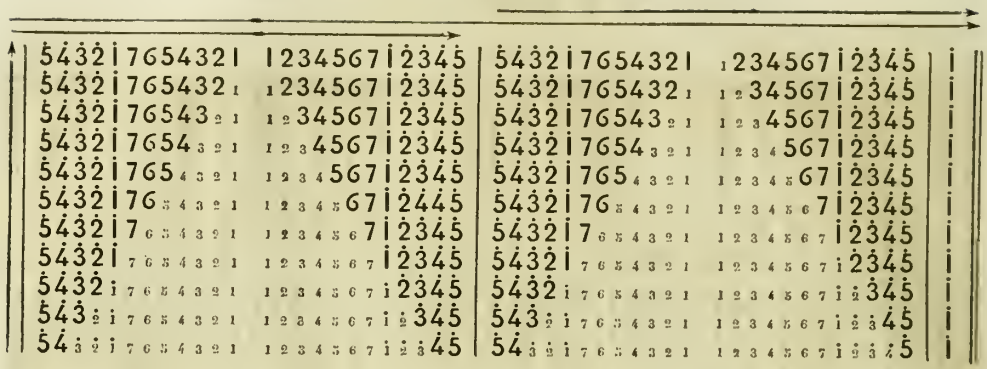
N° 1



N° 2

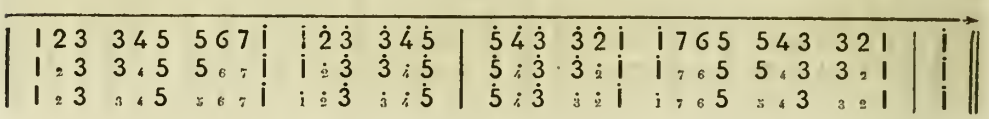


N° 3

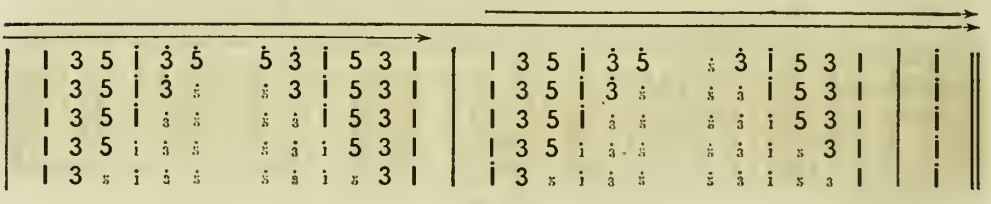


GROUPE II. — ÉTUDE DES NOTES 135135

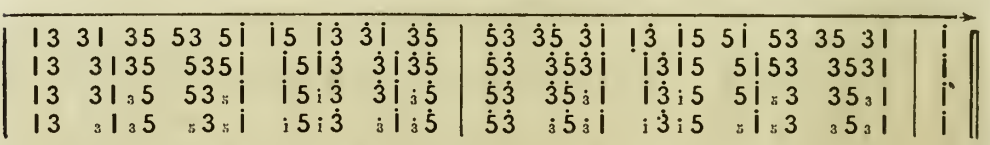
N° 1



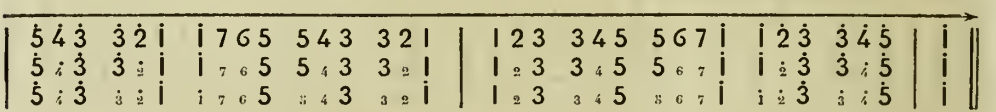
N° 2



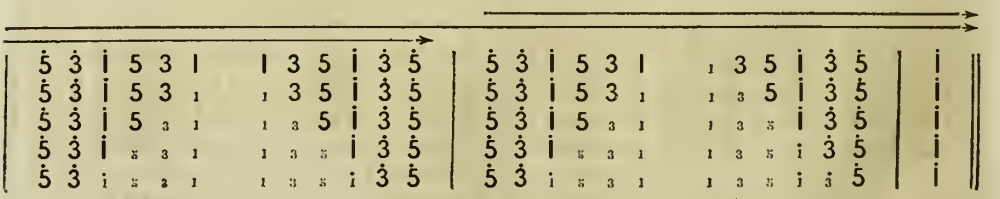
N° 3



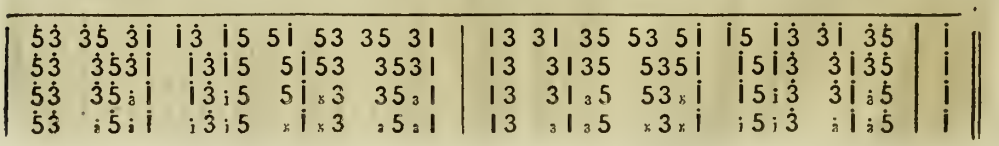
N° 4



N° 5



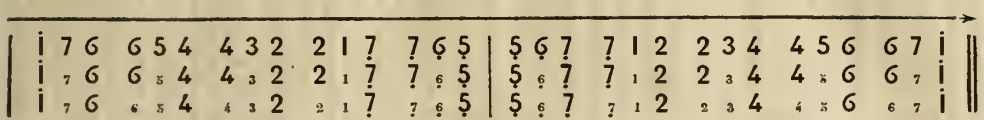
N° 6



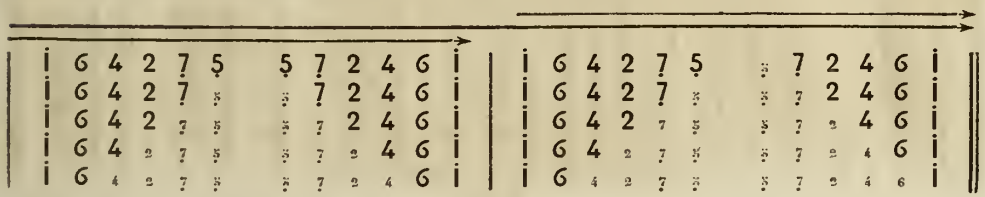
SEPTIEME SÉRIE

GROUPE I. — ÉTUDE DES NOTES 164275

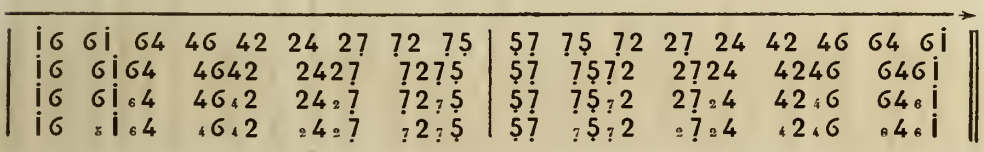
N° 1



N° 2

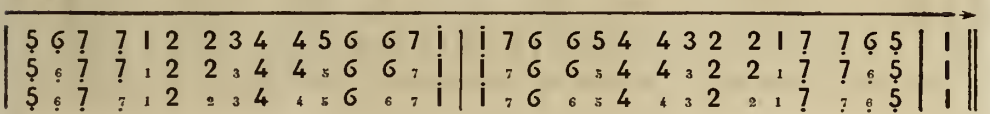


N° 3

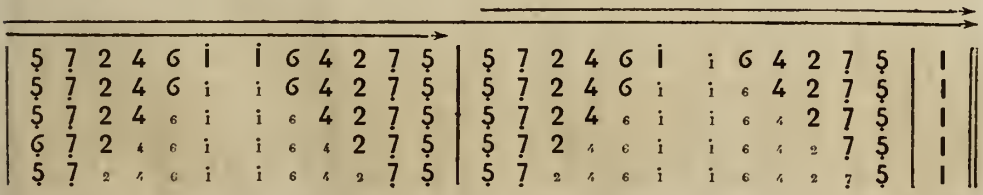


GROUPE II. — ÉTUDE DES NOTES 572461

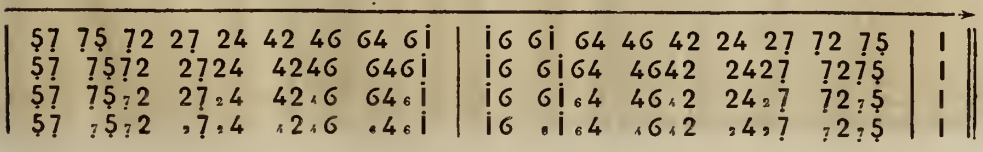
N° 1



N° 2



N° 3



HUITIÈME SÉRIE

ÉTUDE DES NOTES 5̣ 1 3 5 1̇

Nº 1			Nº 2			Nº 3		
1 3 5 3 1	5 3 1 3 5	1	1 3 1 5̣ 1	5̣ 1 3 1 5̣	1	1̇ 5 3 5 1̇	5 1̇ 5 3 5	1̇
1 3 5 3	5 3 1 3	1	1 3 1 5̣	5̣ 1 3 1	1̇	1̇ 5 3 5	5 1̇ 5 3	1̇
1 3 5 3 1	5 3 1 3 5	1	1 3 1 5̣ 1	5̣ 1 3 1 5̣	1	1̇ 5 3 5 1̇	5 1̇ 5 3 5	1̇
1 3 1 3 5	5 3 5 3 1	1	1 3 1 5̣ 1 3	5̣ 1 5̣ 1 3	1	1̇ 5 1̇ 5 3	5 1̇ 5 3 5 1̇	1
1 3 5 3 1	5 3 1 3 5	1	1 5̣ 1 3	5̣ 1 3 1 5̣	1	1̇ 5 3 5 1̇	5 3 5 1̇	1
1 3 5 3 5	5 3 1 3 1	1̇	1 5̣ 1 3 1	5̣ 1 3 1 3	1	1̇ 5 3 5 3	5 3 5 1̇ 5	1̇
1 3 5 3 1 3	5 3 1 3 5 3	1	1 5̣ 1 3 1 5̣	5̣ 1 3 1 5̣ 1	1̇	1̇ 5 3 5 1̇ 5	5 3 5 1̇ 5 3	1̇

Nº 4

1 3 5 1̇	1̇ 5 3 1	5 3 1 3 5 1̇	3 1 3 5 1̇	1
1 3 5 1̇ 5	1̇ 5 3 1 3	5 3 5 1̇ 5 3 1	3 1 3 5 1̇ 5	1̇
1 3 5 1̇ 5 3	1̇ 5 3 1 3 5	5 3 1 3 5 1̇	3 5 1̇ 5 3 1	1̇
1 3 5 3 5 1̇	1̇ 5 3 5 3 1	5 3 1 3 5 1̇ 5 3	3 5 3 1 3 5 1̇	1
1 3 5 1̇ 5 3	1̇ 5 3 1 3 5	5 1̇ 5 3 1	3 5 1̇ 5 3 1	1̇
1 3 5 1̇ 5 3 5	1̇ 5 3 1 3 5 3	5 1̇ 5 3 1 3	3 5 1̇ 5 3 1 3 5	1̇

Nº 5

1 3 5 3 1 5̣	5̣ 1 3 5	5 3 1 5̣	3 1 5̣ 1 3 5	1
1 3 1 5̣ 1 3 5	5̣ 1 3 5 3	5 3 1 5̣ 1	3 1 3 5 3 1 5̣	1
1 3 5 3 1 5̣	5̣ 1 3 5 3 1	5 3 1 5̣ 1 3	3 1 5̣ 1 3 5	1
1 3 5 3 1 5̣ 1 3	5̣ 1 3 1 3 5	5 3 1 3 1 5̣	3 1 5̣ 1 3 5 3 1	1
1 5̣ 1 3 5	5̣ 1 3 5 3 1	5 3 1 5̣ 1 3	3 5 3 1 5̣	1
1 5̣ 1 3 5 3	5̣ 1 3 5 3 1 3	5 3 1 5̣ 1 3 1	3 5 3 1 5̣ 1	1

FORMULE GÉNÉRALE POUR MESURER LES NOTES 7̣ 2 4 6 CONTRE LES NOTES 1 3 5 1̇ (*)

Il faut la répéter plusieurs fois avant d'étudier la neuvième série ci-dessous.

{ 1 5̣ 5̣ 1 1 7̣ 1 1 2 1 1 3 3 4 5 5 6 5 5 1̇ 1̇ 5 5 6 5 5 4 3 3 2 1 1 7̣ 1 1 5̣ 5̣ 1
{ 1 5̣ 1 7̣ 1 1 2 1 3 4 5 5 6 5 1̇ 5 6 5 5 4 3 3 2 1 1 7̣ 1 5̣ 1

NEUVIÈME SÉRIE

ÉTUDE POUR ACCOUTUMER A MESURER LES NOTES 7̣ 2 4 6 CONTRE LES NOTES 1 3 5 1̇ (*)

Nº 1

1̇ 5 4 3 5 6 5 1 2 1	1 7̣ 1 3 4 5 1 2 1 3 4 5	1 2 1 1̇ 7 1̇ 5 4 3 5
1̇ 7 1̇ 5 4 3 5 6 5 1 2 1	1 2 1 5 1̇ 7 1̇ 5 4 3	1 2 1 1̇ 7 1̇ 5 4 3 3 6 5
1̇ 7 1̇ 5 4 3 5 1 2 1	1 2 1 5 4 3 1̇ 7 1̇ 5 4 3	1 2 1 5 6 5 1̇ 5 4 3
1̇ 7 1̇ 1 2 1 5 4 3 1 2 1	1 2 1 1̇ 7 1̇ 5 4 3 1̇ 7 1̇	1 2 1 1̇ 5 4 3 5 6 5 1

Nº 2

5 4 3 1 7̣ 1 5̣ 1 2 1	5 6 5 1 2 1 5̣ 1 7̣ 1	5̣ 6̣ 5̣ 1 2 1 3 4 3 1 2 1
5 4 3 1 5̣ 6̣ 5̣ 1 2 1	5 6 5 1 7̣ 1 5̣ 1 2 1	5̣ 6̣ 5̣ 1 3 4 3 1 2 1 3 4 5
5 4 3 1 2 1 5̣ 6̣ 5̣ 1 2 1	5 6 5 1 7̣ 1 5̣ 1 3 4 5	5̣ 1 7̣ 1 5 6 5 1 2 1
5 4 3 5̣ 6̣ 5̣ 1 2 1 5̣ 6̣ 5̣	5 6 5 1 7̣ 1 3 4 5 5̣	5̣ 1 2 1 5 6 5 1 7̣ 1
5 4 3 5̣ 6̣ 5̣ 1 2 1 3 4 5	5 6 5 5̣ 1 7̣ 1 3 4 5	5̣ 3 4 5 1 7̣ 1 5 6 5
5 6 5 1 2 1 5̣ 1 3 4 5	5 6 5 5̣ 1 3 4 3 1 7̣ 1	5̣ 5 6 5 1 7̣ 1 3 4 5 1

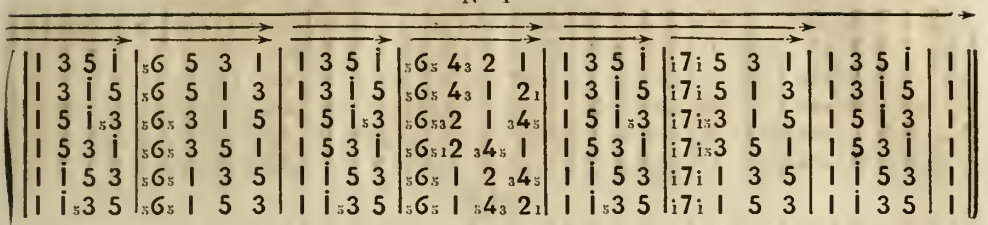
(*) Les exercices de la *Formule générale* et ceux de la *neuvième série* doivent être chantés, avec les petites notes et les grosses, *par groupes de trois notes*, en s'arrêtant d'un groupe à l'autre, pour avoir le temps de chercher attentivement le son initial de chacun des groupes.

ÉTUDE DES ACCORDS DE SEPTIÈME DU MODE MAJEUR

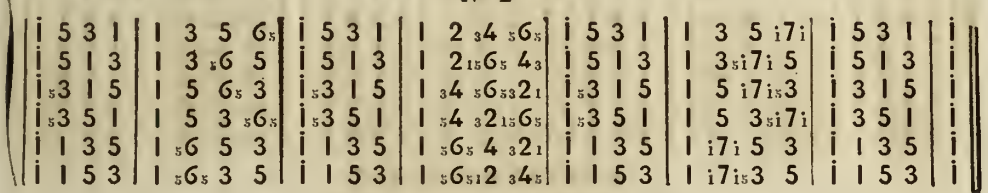
DIXIÈME SÉRIE

GROUPE I. — LIMITES | i

N° 1

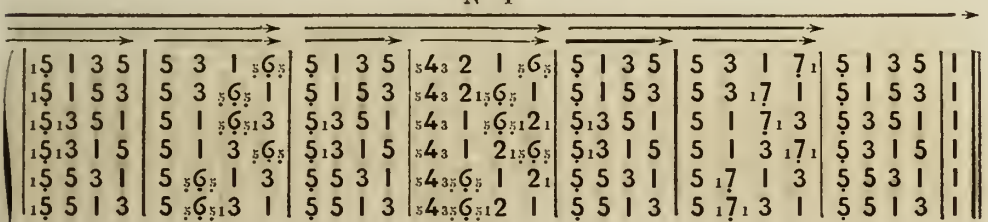


N° 2

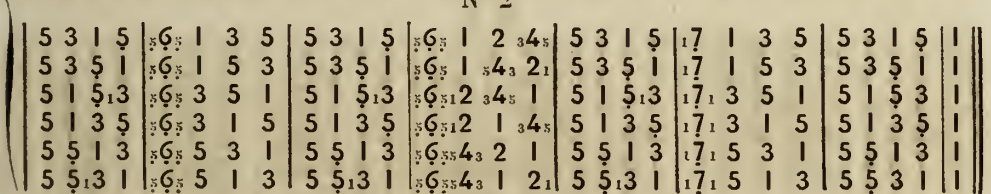


GROUPE II. — LIMITES 5̣5

N° 1



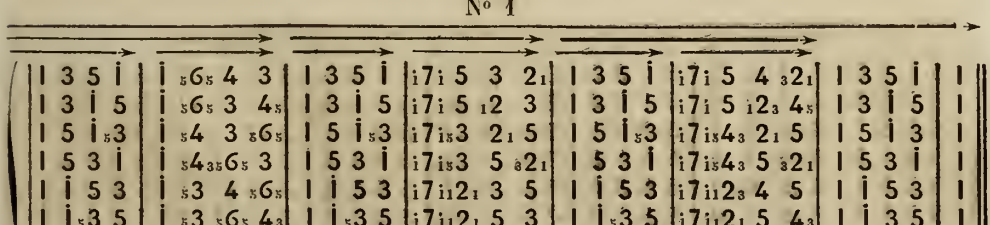
N° 2



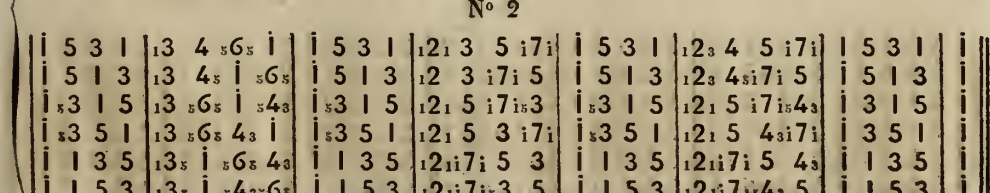
ONZIÈME SÉRIE

GROUPE I. — LIMITES | i

N° 1

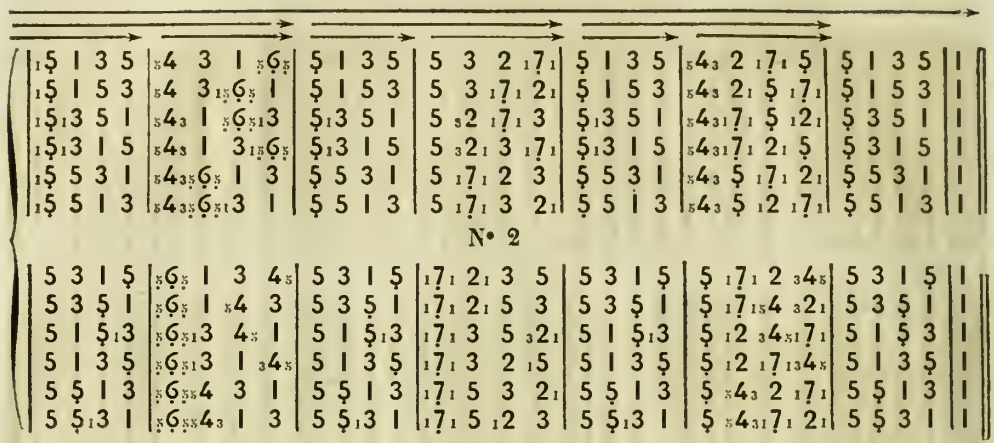


N° 2



GROUPE II. — LIMITES 55

N° 1

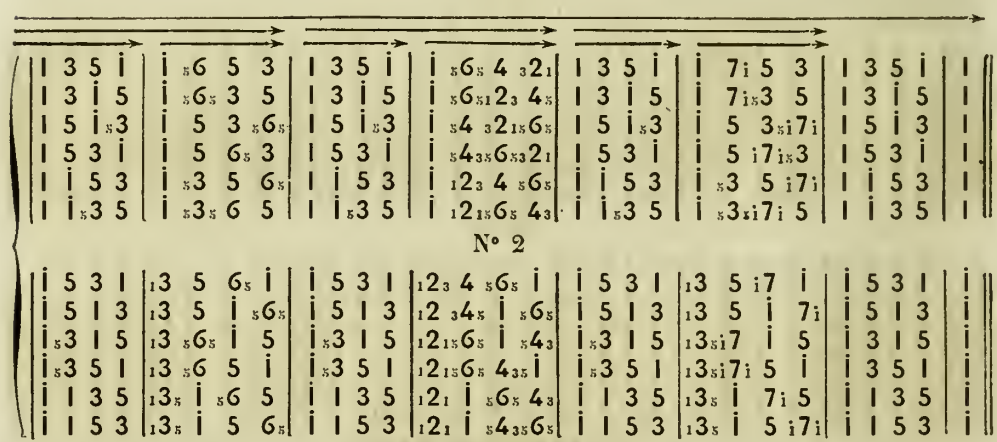


N° 2

DOUZIÈME SÉRIE

GROUPE I. — LIMITES 1 i

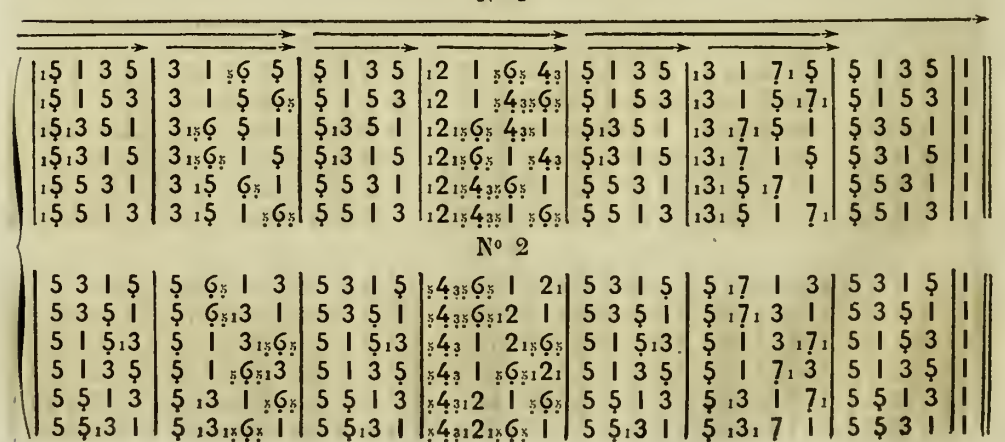
N° 1



N° 2

GROUPE II. — LIMITES 35

N° 1

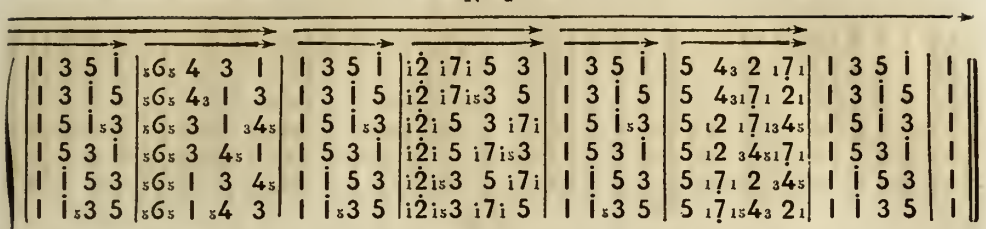


N° 2

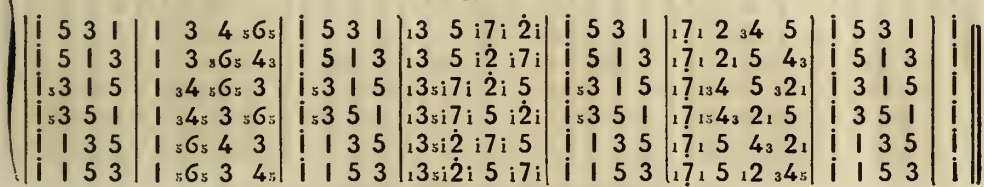
TREIZIÈME SÉRIE

GROUPE I. — LIMITES 72

N° 1

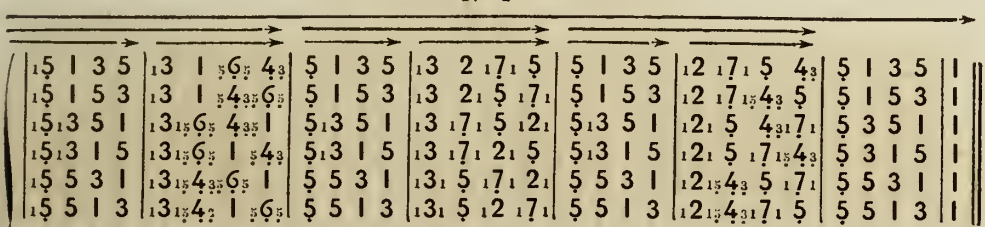


N° 2

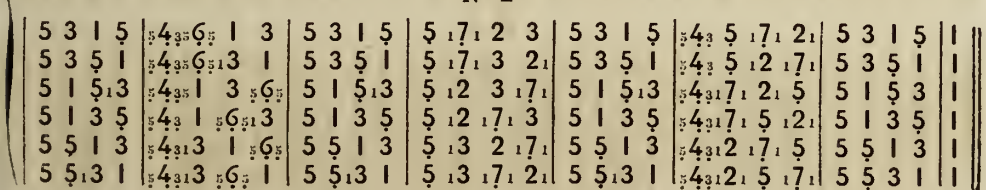


GROUPE II. — LIMITES 35

N° 1



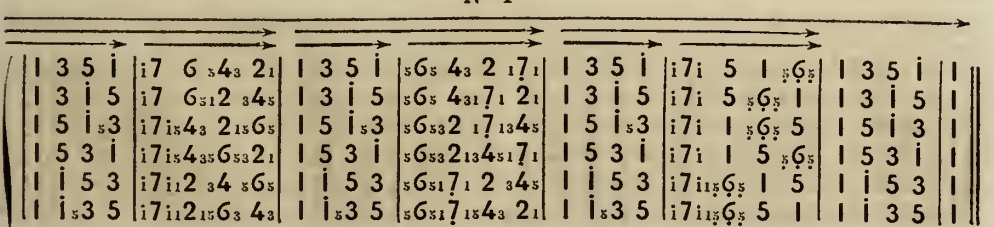
N° 2



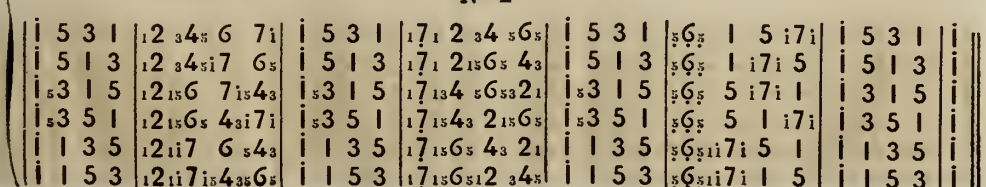
QUATORZIÈME SÉRIE

GROUPE I. — LIMITES 51

N° 1

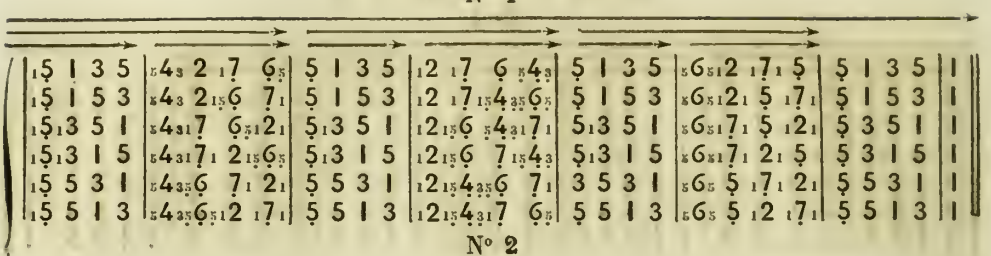


N° 2

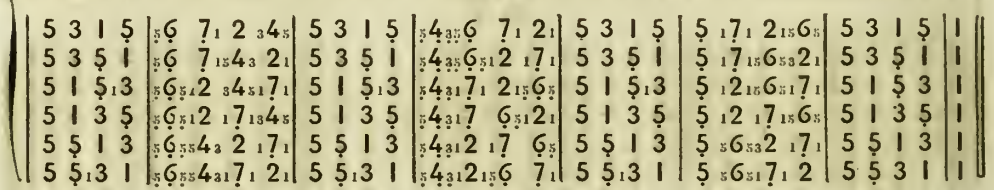


GROUPE II. — LIMITES 35

N° 1



N° 2

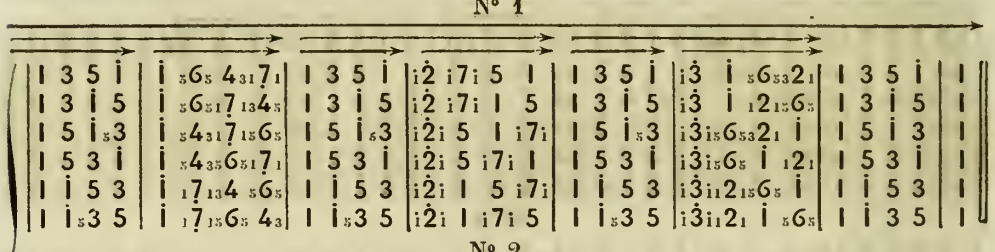


ÉTUDE DES ACCORDS DE NEUVIÈME DU MODE MAJEUR

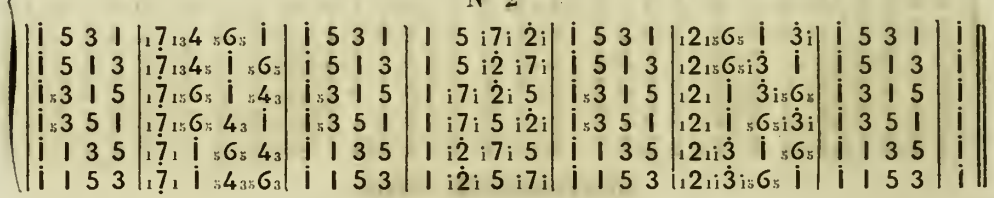
QUINZIÈME SÉRIE

GROUPE I. — LIMITES 7 3

N° 1

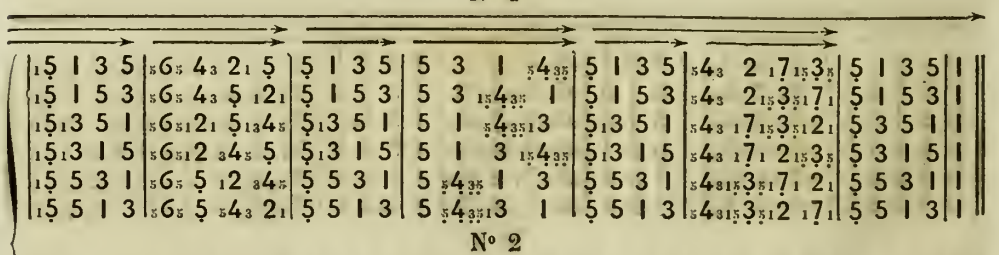


N° 2

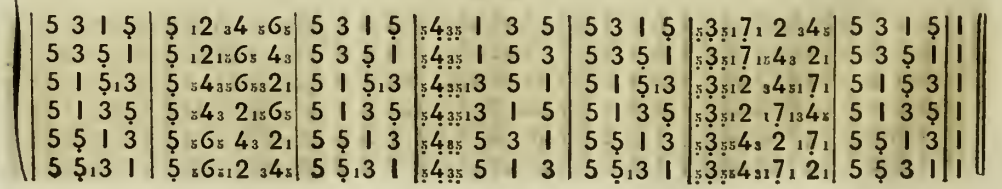


GROUPE II. — LIMITES 36

N° 1



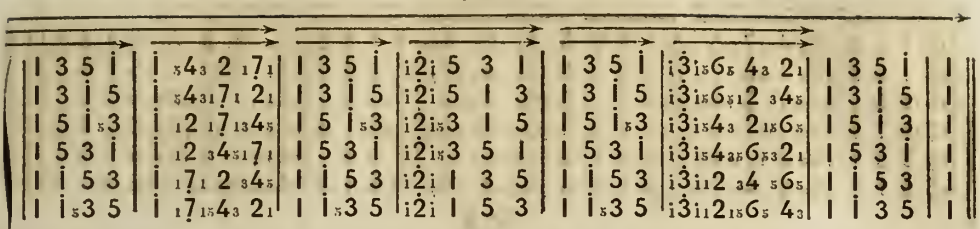
N° 2



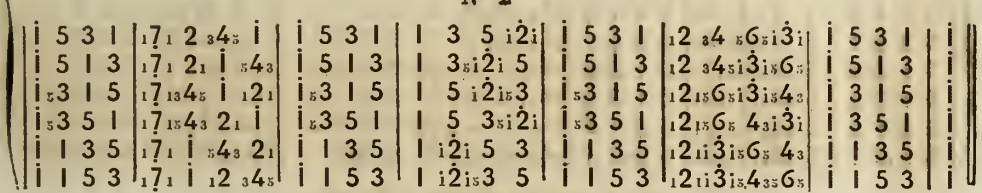
SEIZIÈME SÉRIE

GROUPE I. — LIMITES 7 3

N° 1

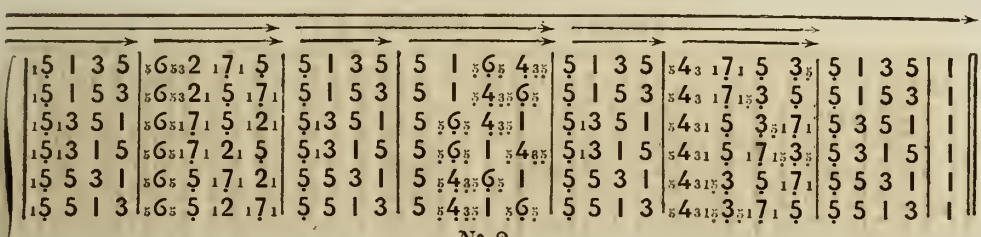


N° 2

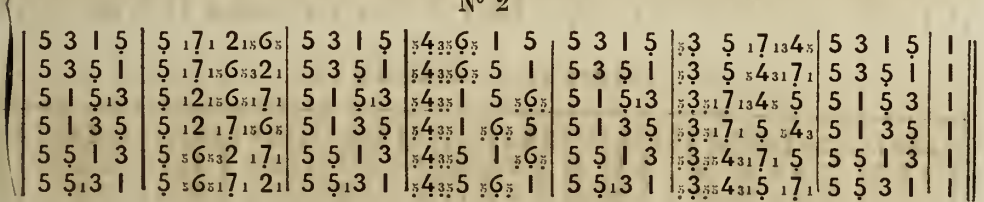


GROUPE II. — LIMITES 3 6

N° 1



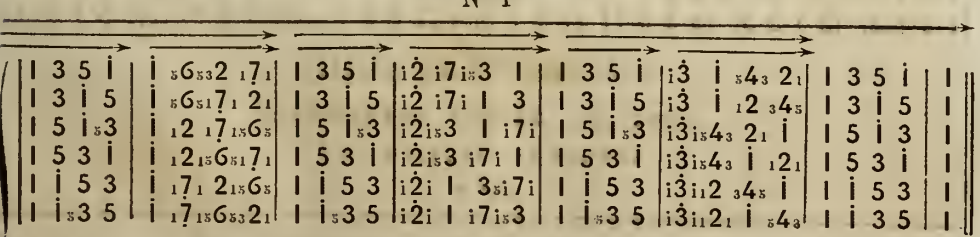
N° 2



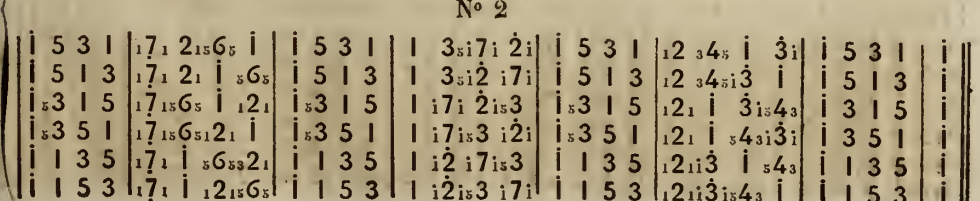
DIX-SEPTIÈME SÉRIE

GROUPE I. — LIMITES 7 3

N° 1

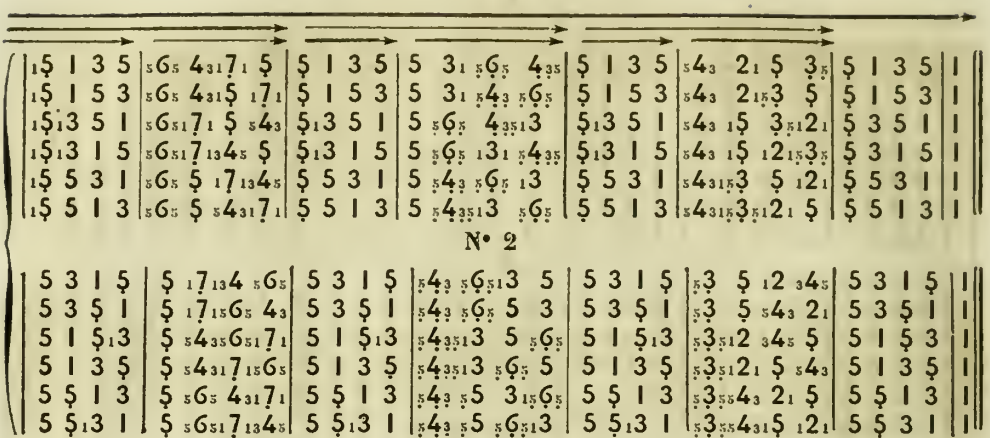


N° 2



GROUPE II. — LIMITES 3 6

N° 1

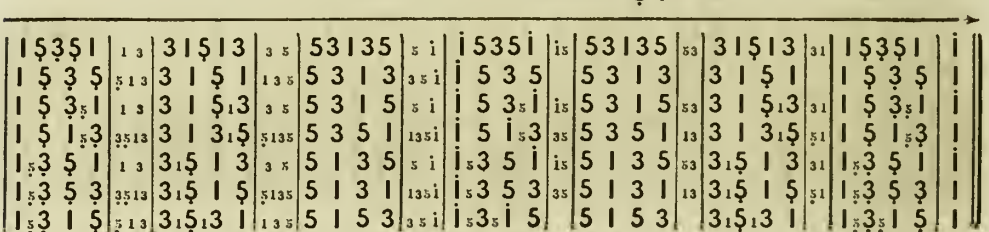


N° 2

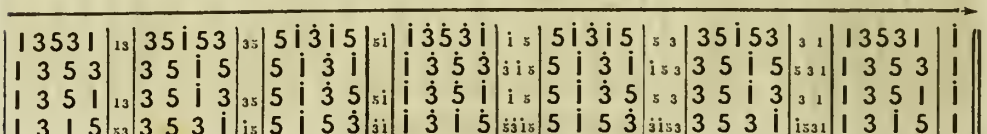
DIX-HUITIÈME SÉRIE

PRÉPARATION A L'ÉTUDE DES GAMMES HARMONIQUES

GROUPE I. — LIMITES 3 i



GROUPE II. — LIMITES 1 5

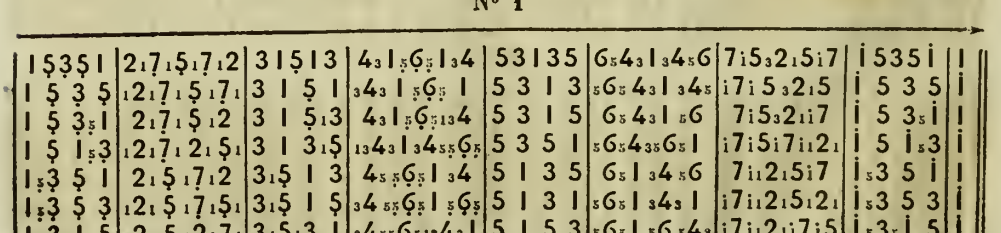


DIX-NEUVIÈME SÉRIE

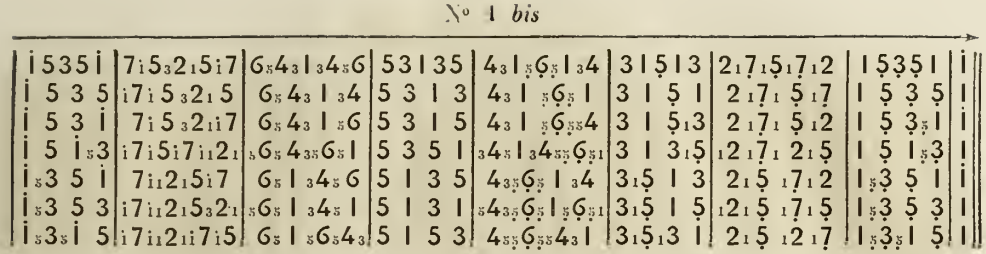
ÉTUDE DES GAMMES HARMONIQUES

GROUPE I. — LIMITES 3 i

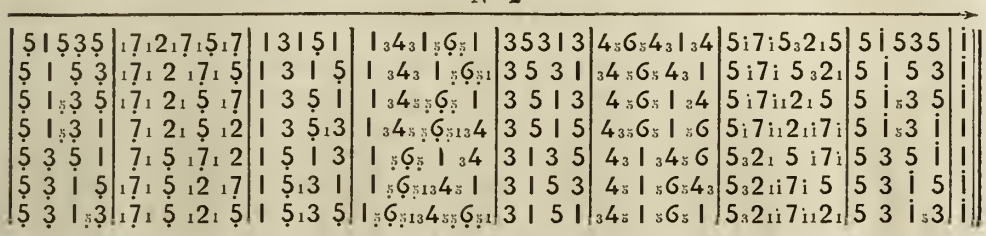
N° 1



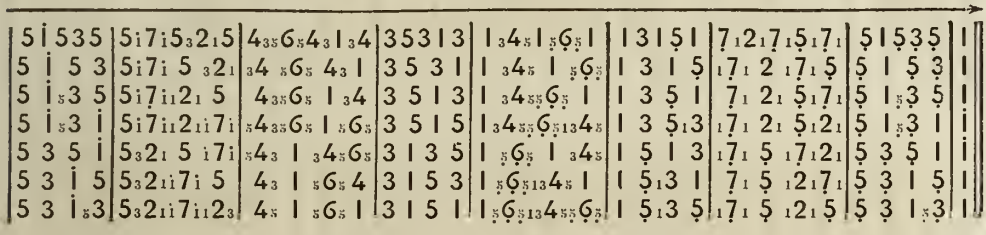
N° 1 *bis*



N° 2

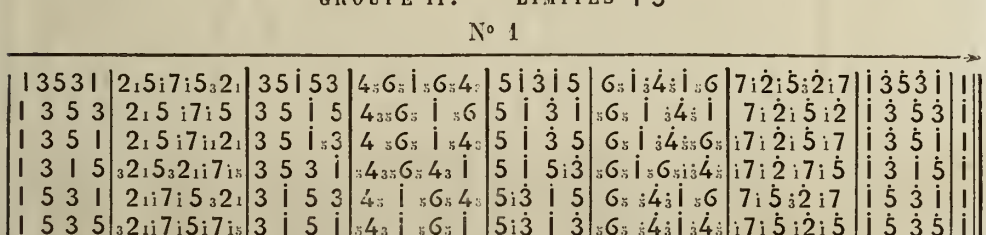


N° 2 *bis*

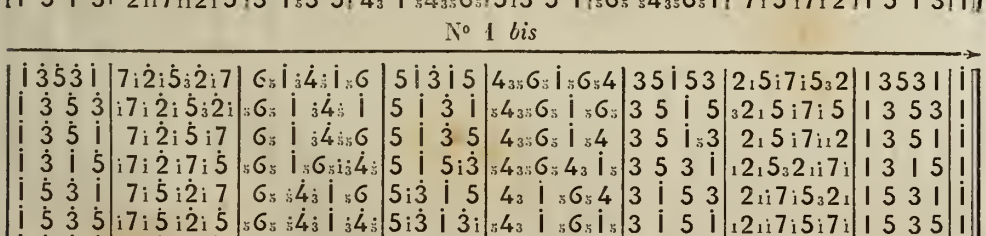


GROUPE II. — LIMITES 1 5

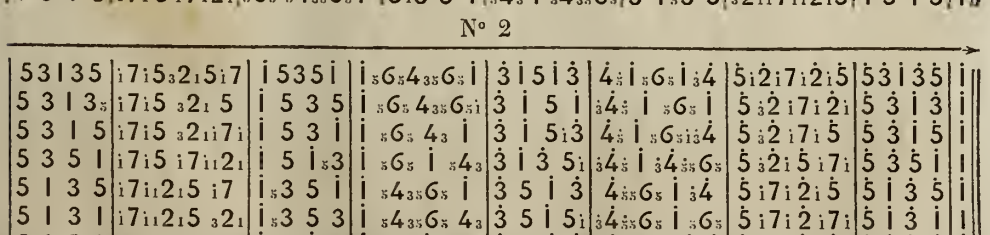
N° 1



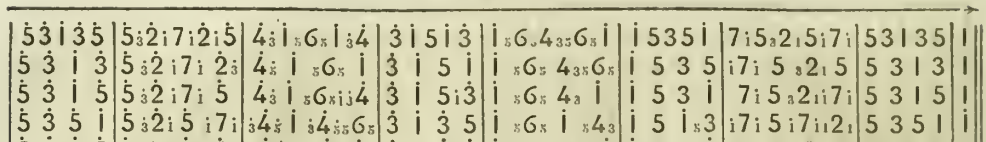
N° 1 *bis*



N° 2



N° 2 *bis*



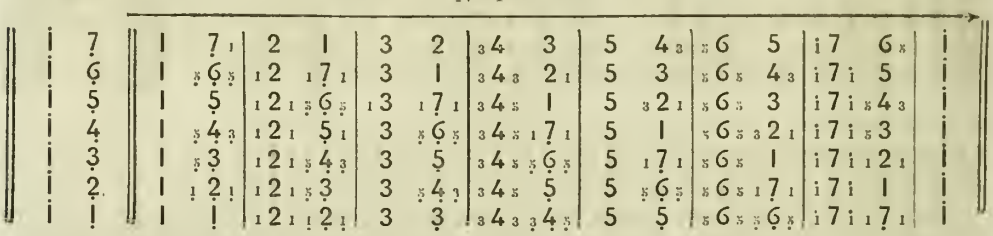
VINGTIÈME SÉRIE

ÉTUDE DES MARCHES HARMONIQUES

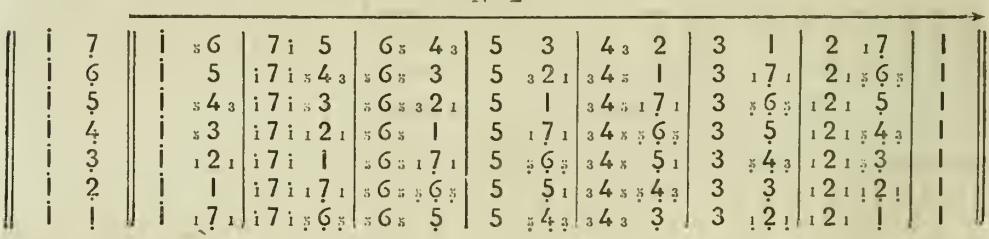
LIMITES DE chacune des lignes.

GROUPE I. — LIMITES | |

N° 1

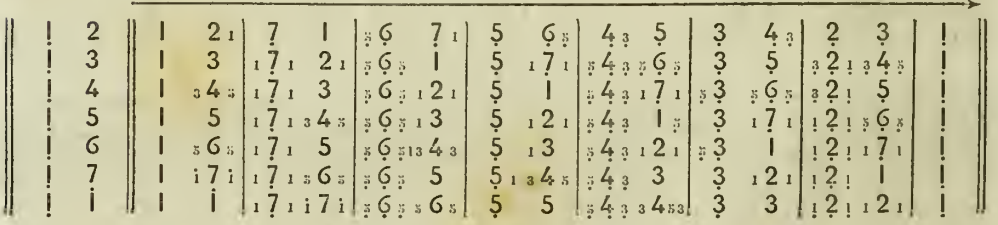


N° 2

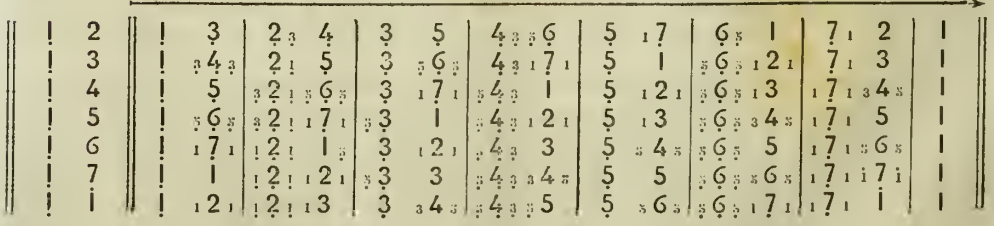


GROUPE II. — LIMITES | |

N° 1



N° 2

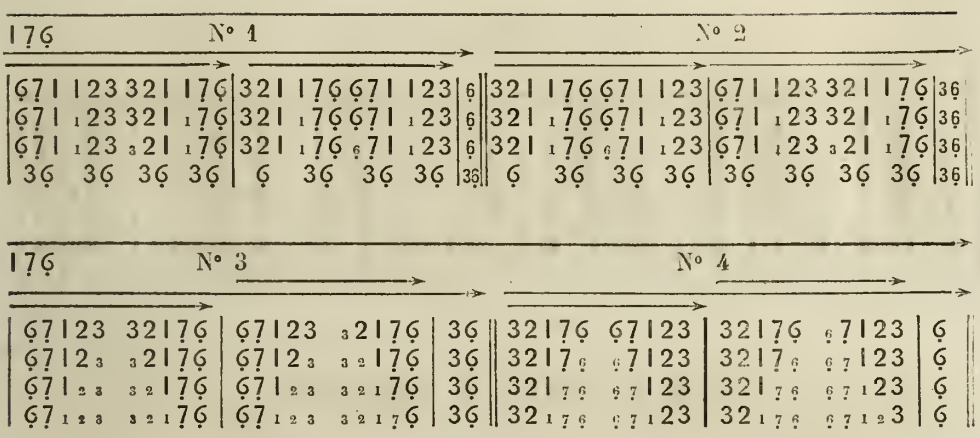


FIN DES EXERCICES DU MODE MAJEUR.

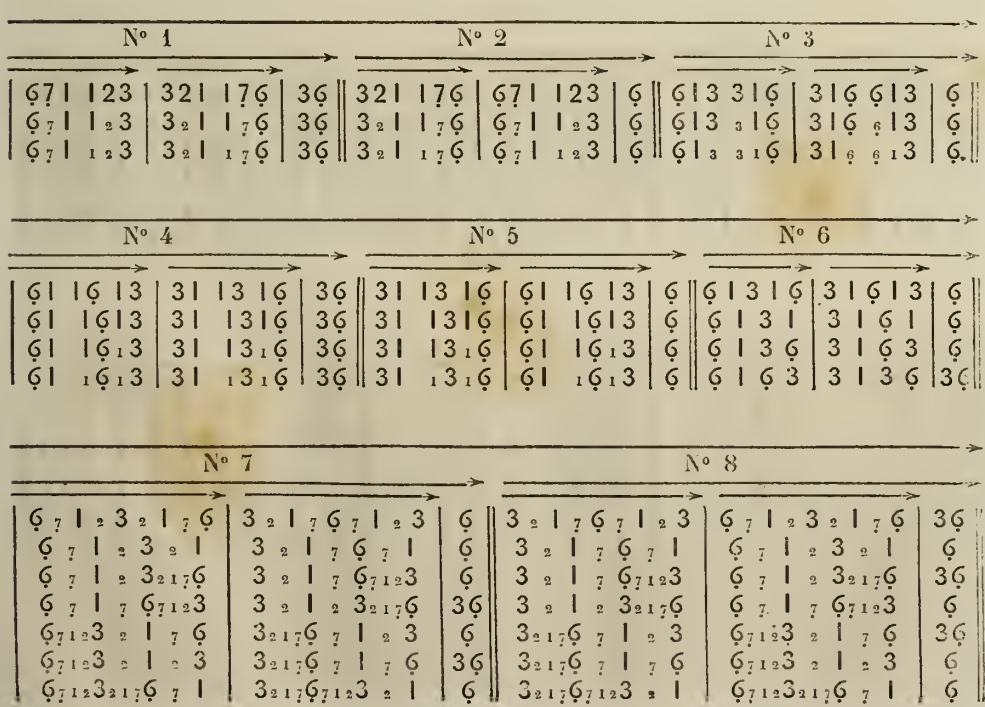
LIVRE II. — MODE MINEUR

PREMIÈRE SÉRIE

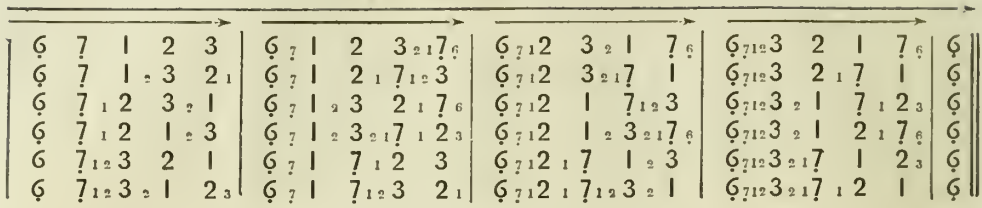
GROUPE I. — ÉTUDE DES NOTES 671 23



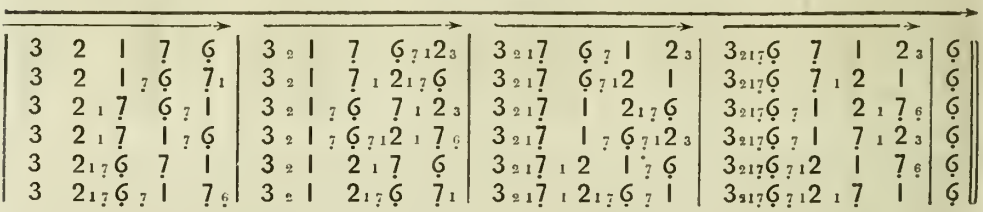
GROUPE II. — ÉTUDE DES NOTES 613



N° 9



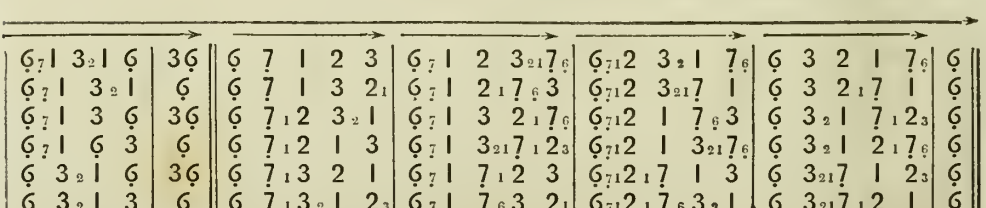
N° 10



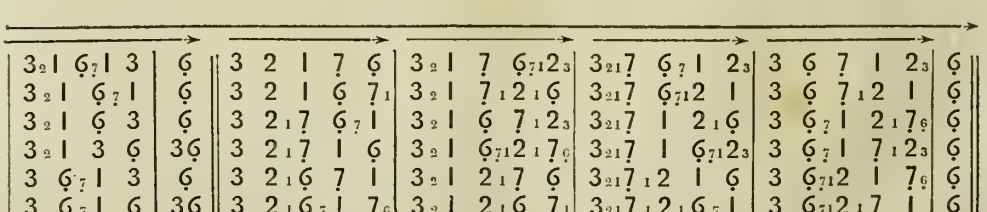
RÉSUMÉ DES ÉTUDES DE LA PREMIÈRE SÉRIE.

Cet exercice doit être lu par petits groupes, limités des deux côtés par une note de l'accord de tonique (Voir aux Explications indispensables).

N° 1



N° 2



DEUXIÈME SÉRIE

GROUPE I. — ÉTUDE DES NOTES 6♯543

DÉFINITION DU JÈ OU SOL DIÈSE.

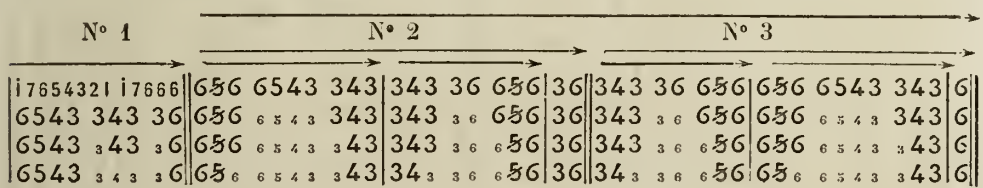
Le *jè* ou *sol dièse* est un son qui *produit* avec le *la* le même air que le *si* avec l'*ut*.

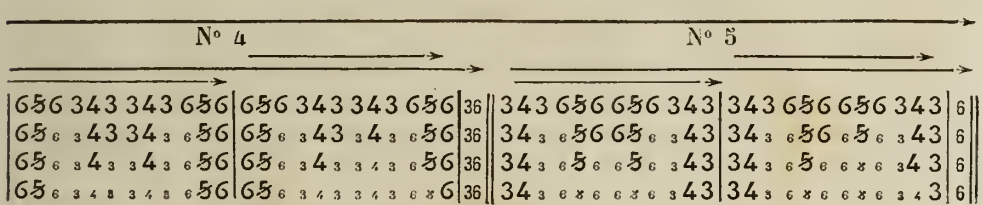
COMMENT SE MARQUE LE DIÈSE.

Le *dièse*, qui indique un son plus aigu que celui qu'il remplace, se marque sur la note, par un trait oblique, tourné dans le même sens que l'*accent aigu*; ainsi : 6♯

COMMENT ON APPREND A PRODUIRE LE JÈ OU SOL DIÈSE.

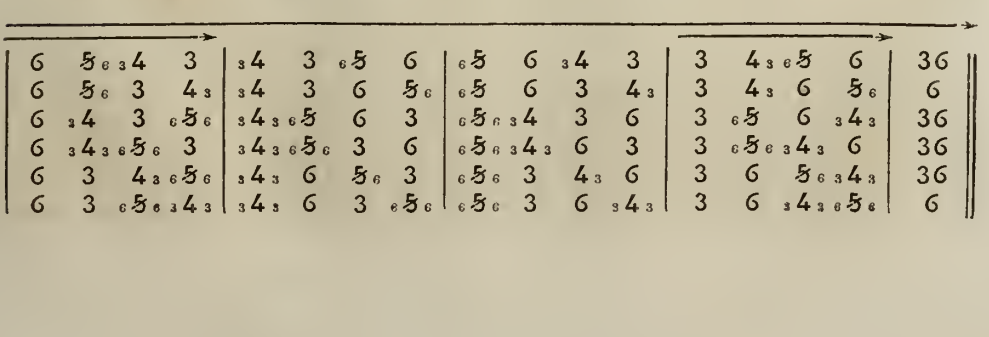
Le *jè* devant produire avec le *la* le même air que le *si* avec l'*ut*, il faut, pour s'habituer à produire le *jè*, s'exercer à chanter sur l'air UT SI UT les syllabes LA JÈ LA, comme on chante sur le même air les deux couplets d'une chanson.





GROUPE II

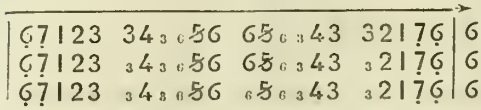
RÉSUMÉ DES ÉTUDES DE LA DEUXIÈME SÉRIE.



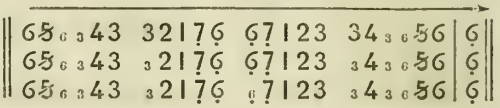
TROISIÈME SÉRIE

GROUPE I. — ÉTUDE DES NOTES 6 7 1 2 3 4 5 6

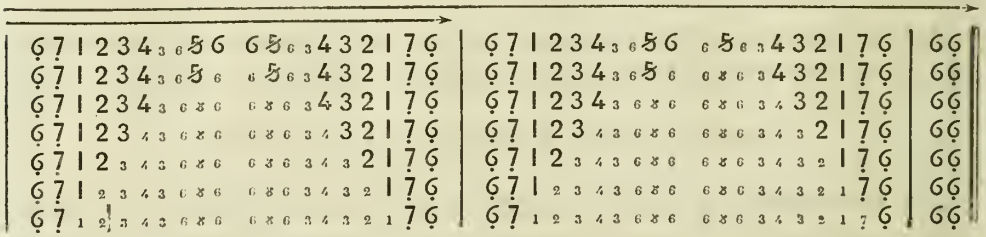
N° 1



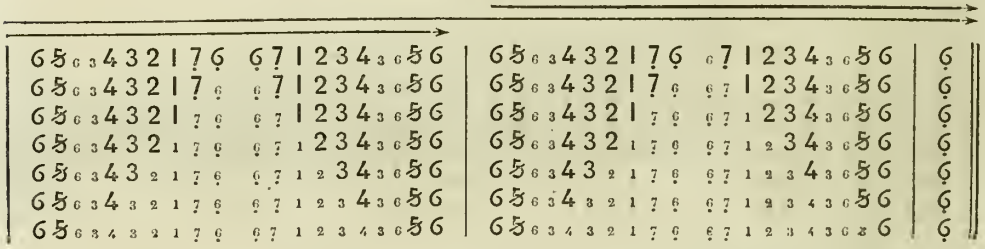
N° 2



N° 3

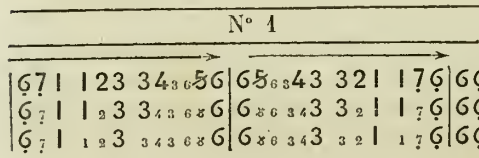


N° 4

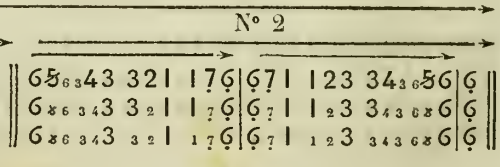


GROUPE II. — ÉTUDE DES NOTES 6 1 3 6

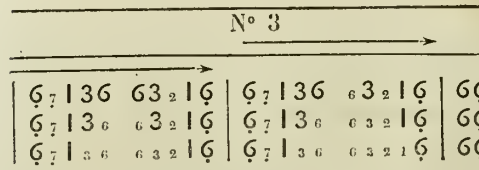
N° 1



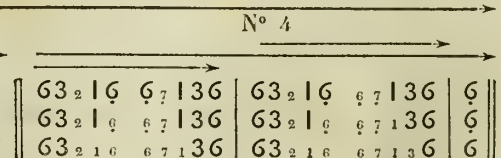
N° 2



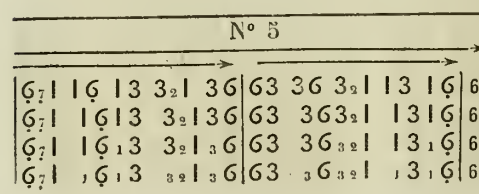
N° 3



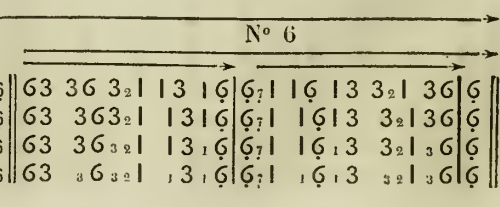
N° 4



N° 5



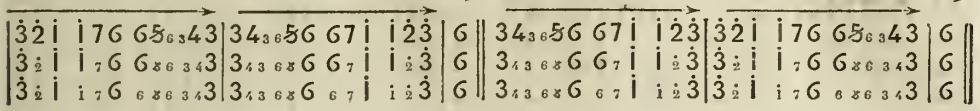
N° 6



QUATRIÈME SÉRIE

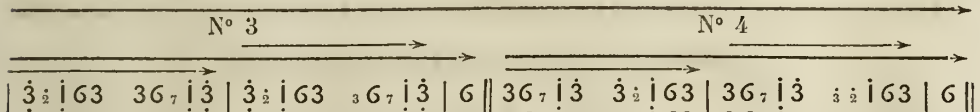
ÉTUDE DES NOTES 3 6 i 3

N° 1



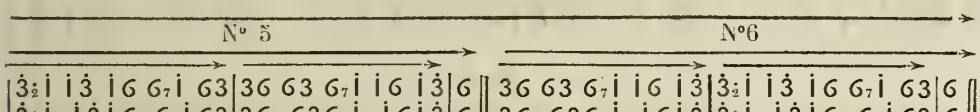
N° 2

N° 3



N° 4

N° 5



N°6

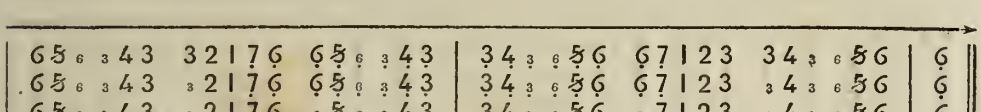
CINQUIÈME SÉRIE

GROUPE 1. — ÉTUDE DES NOTES 6 5 4 3 2 1 7 6 5 4 3

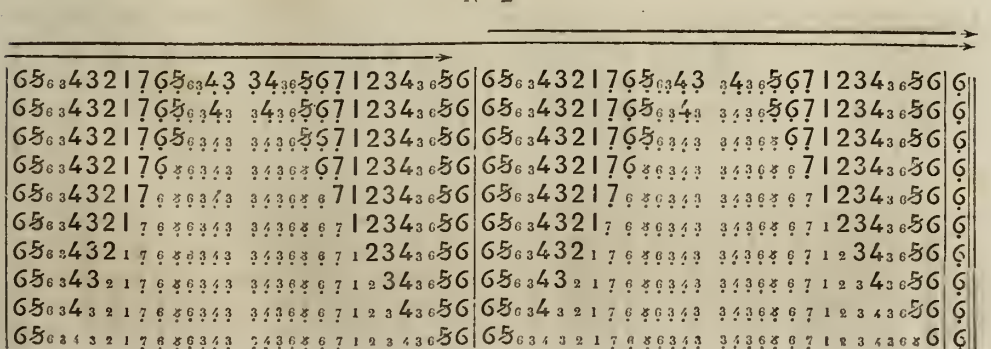
Pour les enfants ou les personnes dont la voix est peu étendue, il faut laisser de côté tous les exercices dont les limites dépassent l'octave.

(Cette observation aurait du être placée dans le mode majeur.)

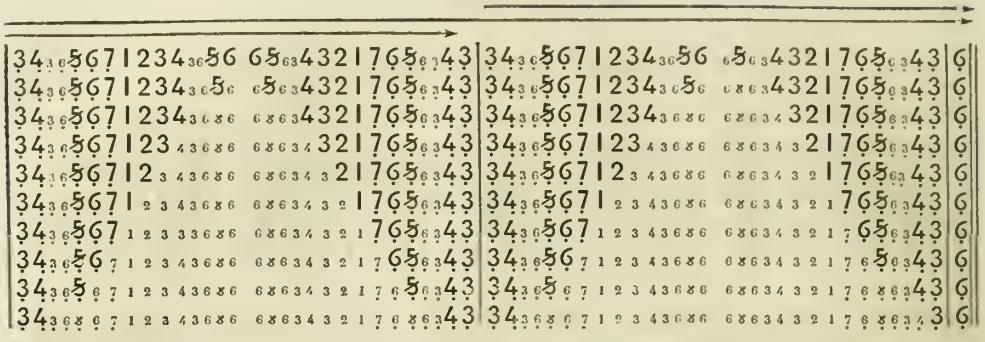
N° 1



N° 2

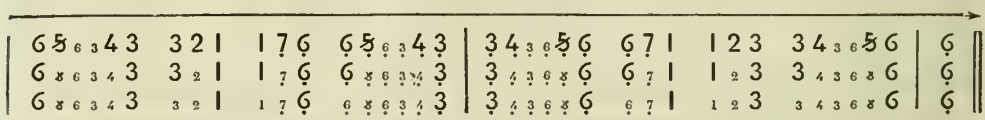


N° 3

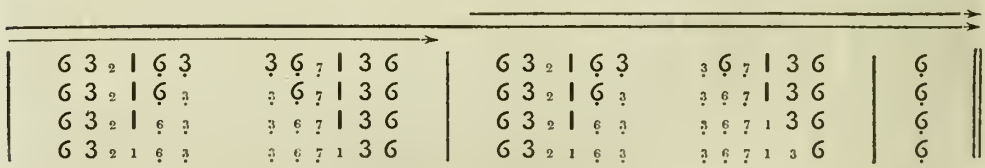


GROUPE II. — ÉTUDE DES NOTES 36136

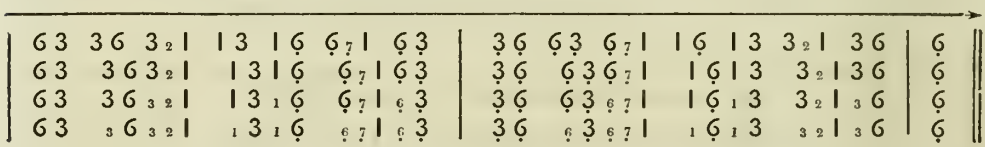
N° 1



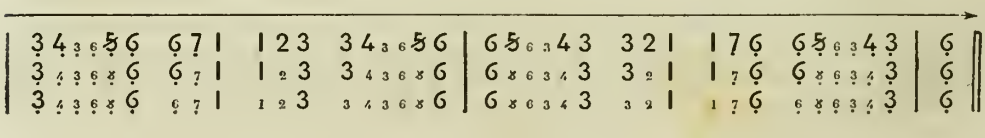
N° 2



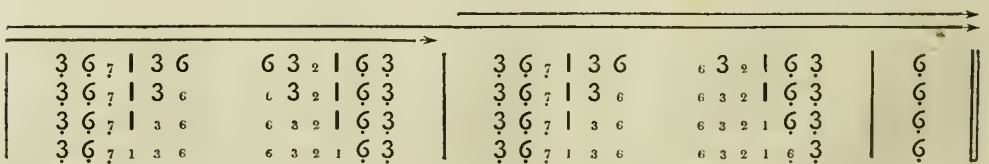
N° 3



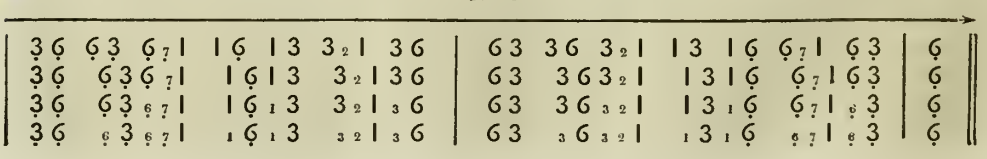
N° 4



N° 5



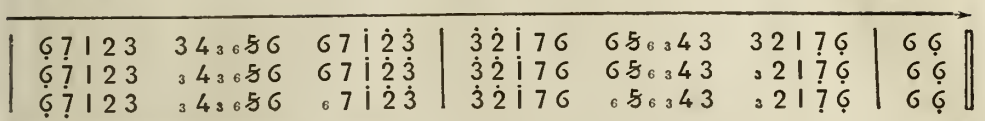
N° 6



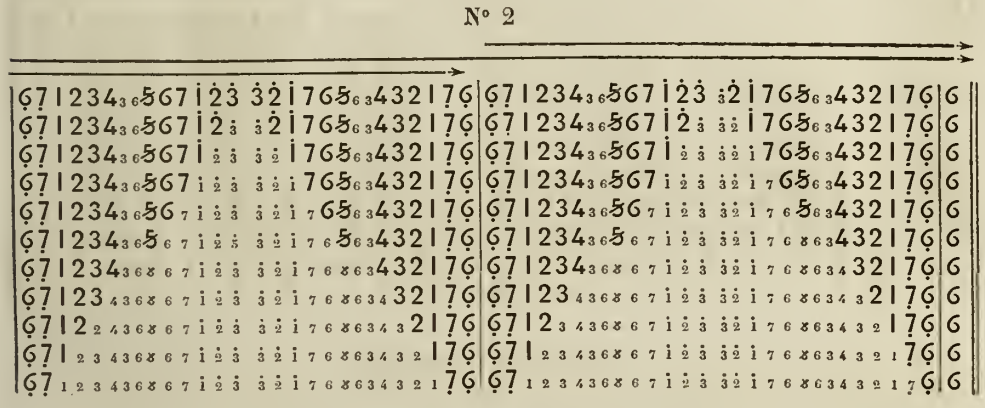
SIXIÈME SÉRIE

GROUPE I. — ÉTUDE DES NOTES 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3

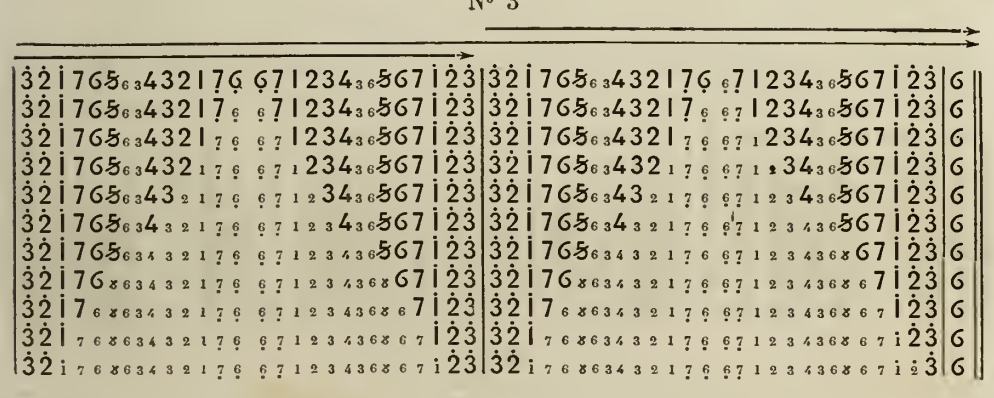
N° 1



N° 2

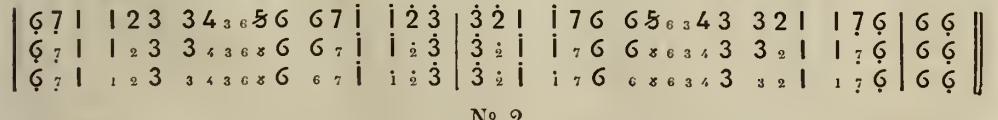


N° 3

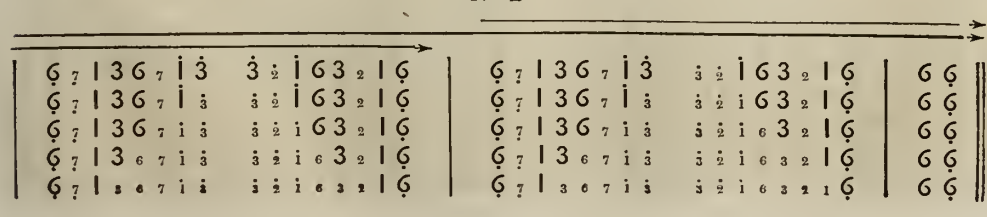


GROUPE II. — ÉTUDE DES NOTES 7 1 3 6 1 3

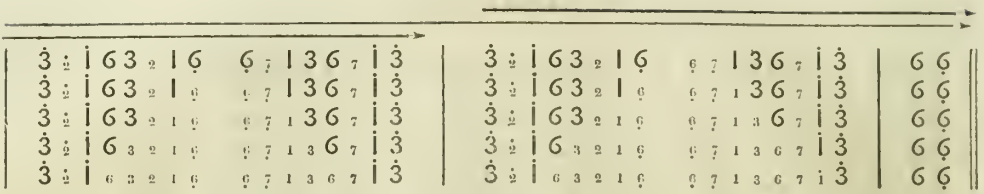
N° 1



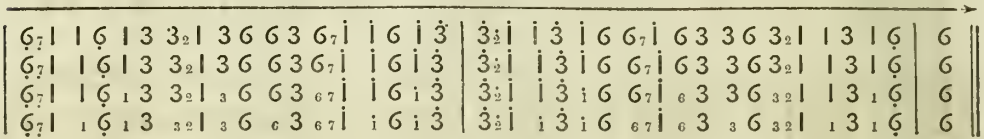
N° 2



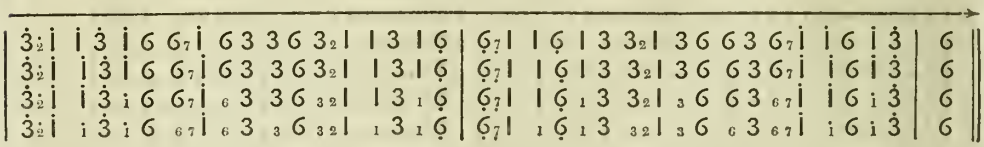
N° 3



N° 4



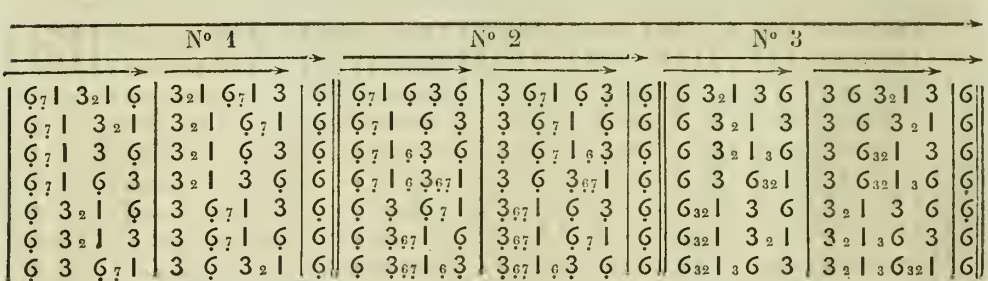
N° 5



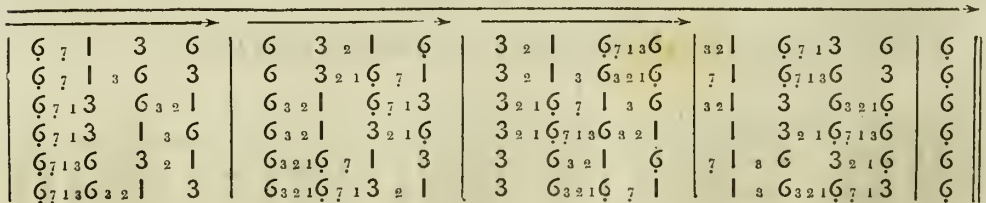
SEPTIÈME SÉRIE

ÉTUDE DES NOTES 3 6 | 3 6

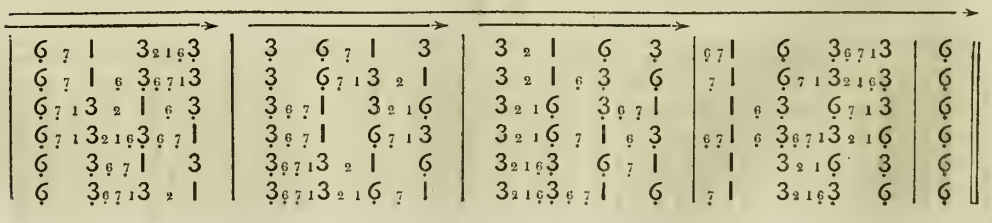
N° 1 N° 2 N° 3



N° 4



N° 5

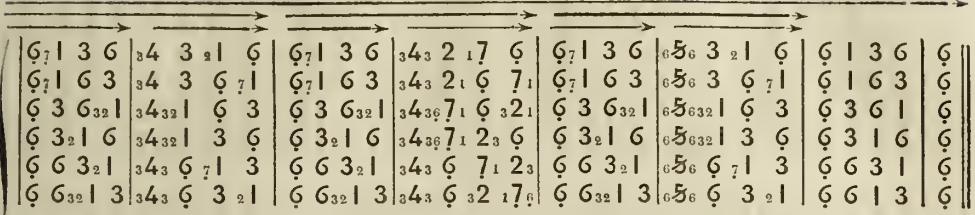


ÉTUDE DES ACCORDS DE SEPTIÈME DU MODE MINEUR

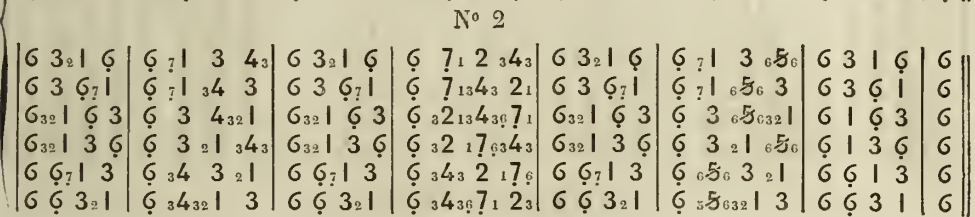
HUITIÈME SÉRIE

GROUPE I. — LIMITES 6 6

N° 1

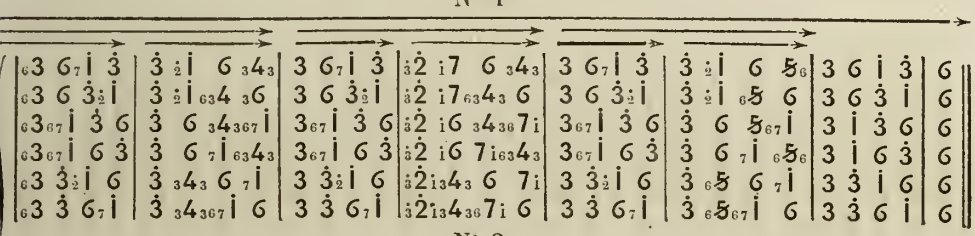


N° 2

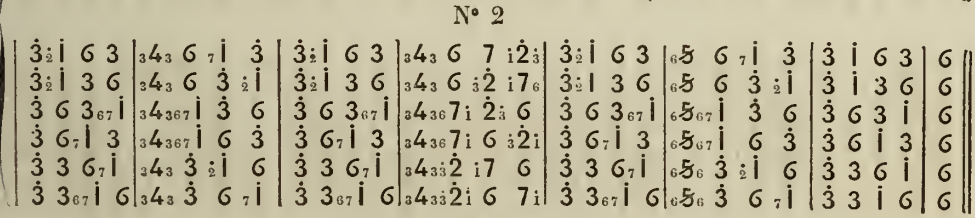


GROUPE II. — LIMITES 3 3

N° 1



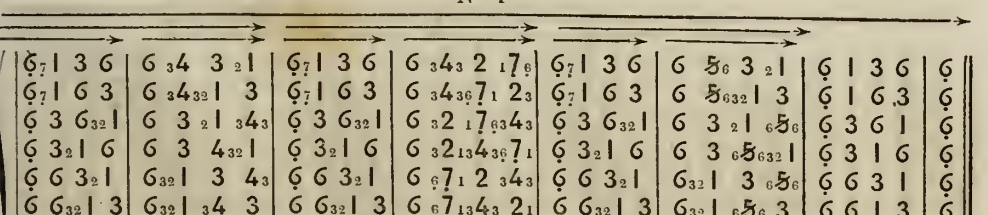
N° 2



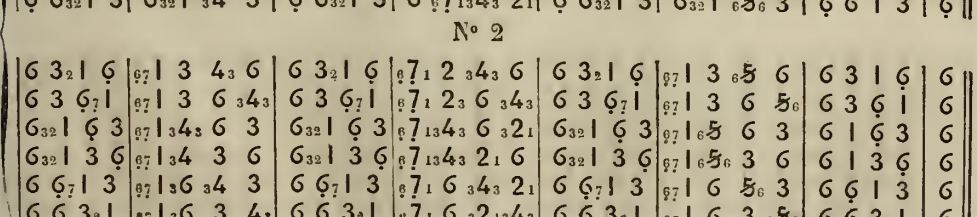
NEUVIÈME SÉRIE

GROUPE I. — LIMITES 6 6

N° 1

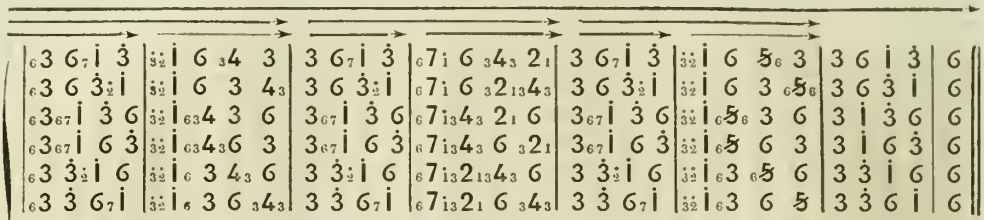


N° 2

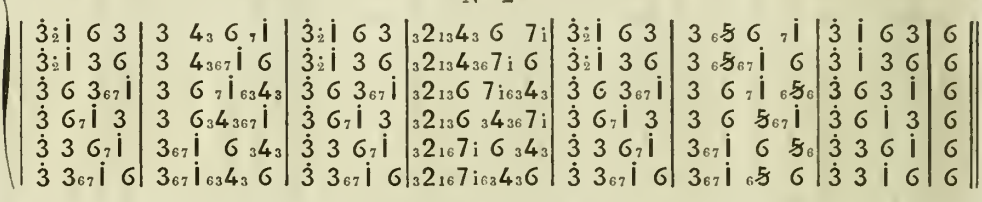


GROUPE II. — LIMITES 3$\dot{3}$

N° 1



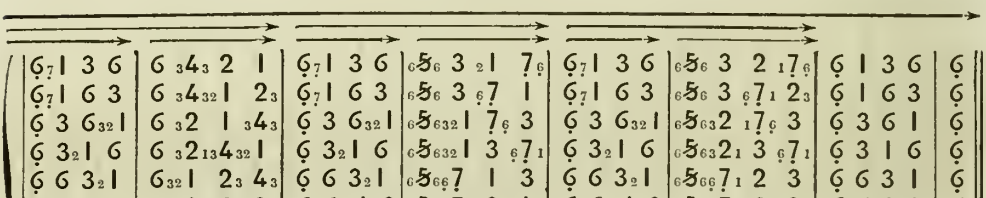
N° 2



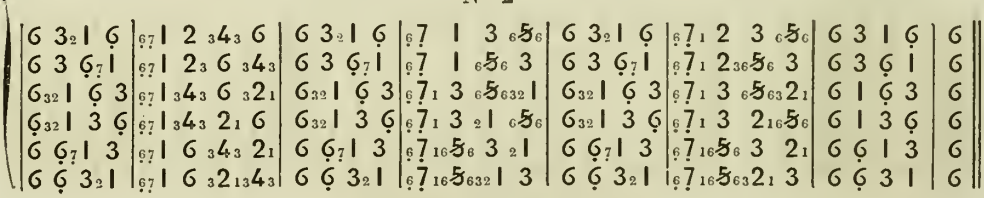
DIXIÈME SÉRIE

GROUPE I. — LIMITES 6$\dot{6}$

N° 1

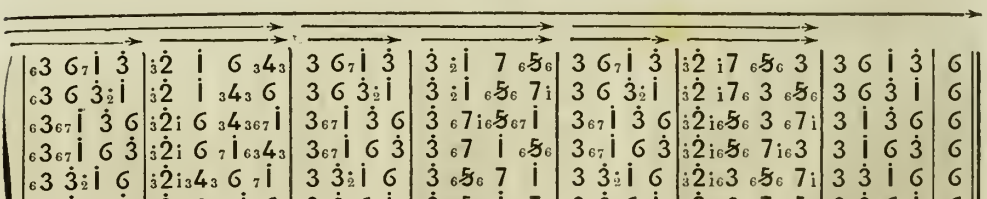


N° 2

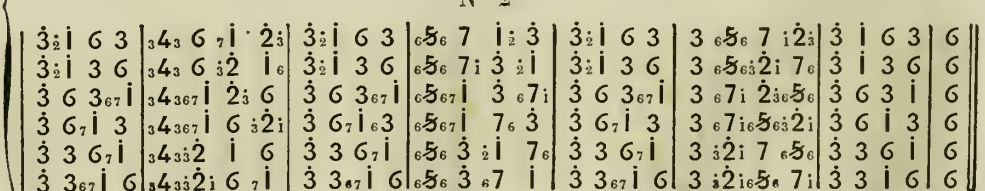


GROUPE II. — LIMITES 3$\dot{3}$

N° 1



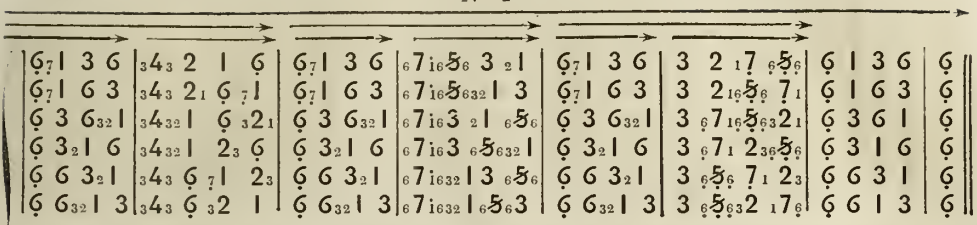
N° 2



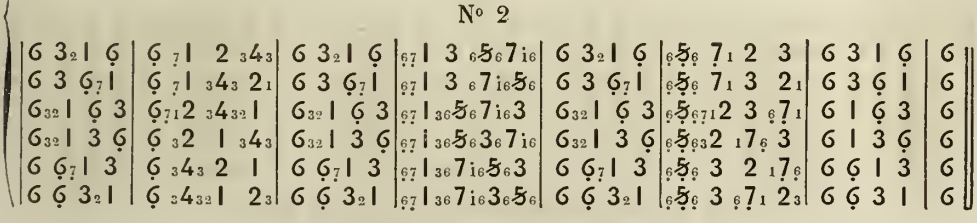
ONZIÈME SÉRIE

GROUPE I. — LIMITES $\frac{5}{6}$

N° 1

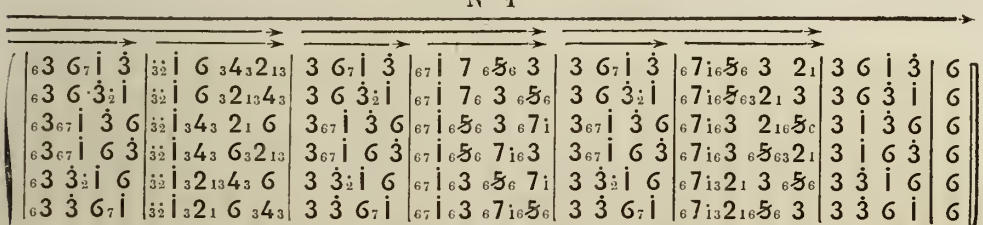


N° 2

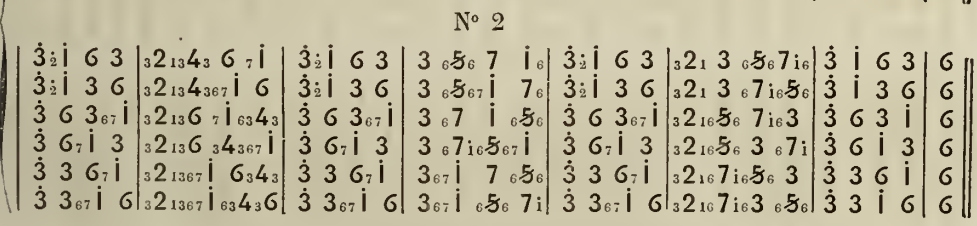


GROUPE II. — LIMITES $\frac{1}{3}$

N° 1



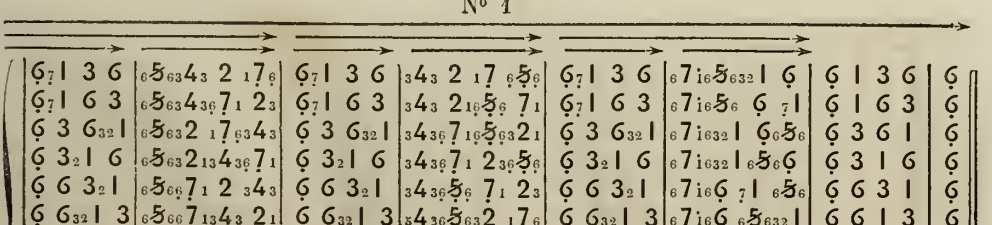
N° 2



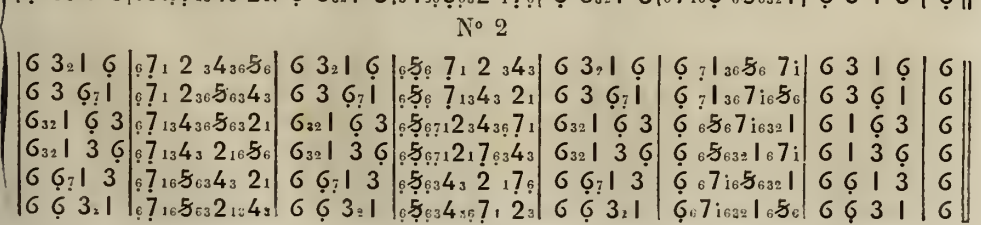
DOUZIÈME SÉRIE

GROUPE I. — LIMITES $\frac{5}{7}$

N° 1

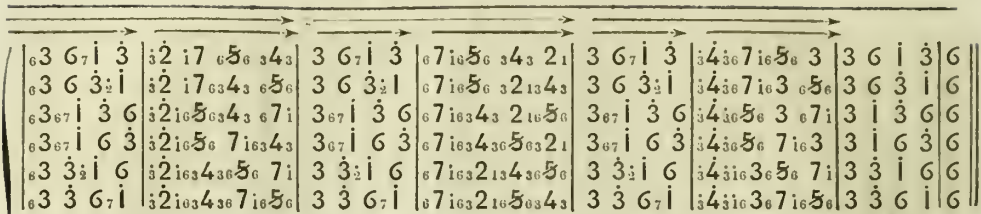


N° 2

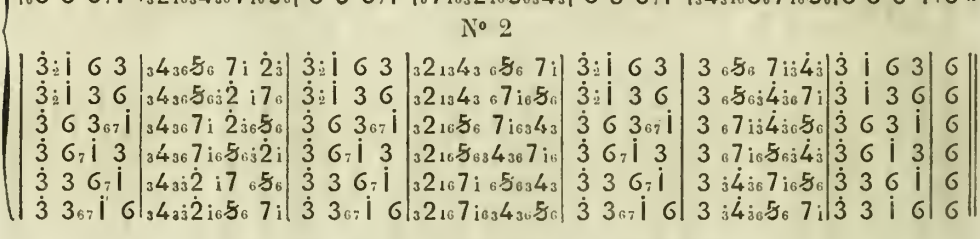


GROUPE II. — LIMITES $\left|\dot{4}\right.$

N° 1



N° 2

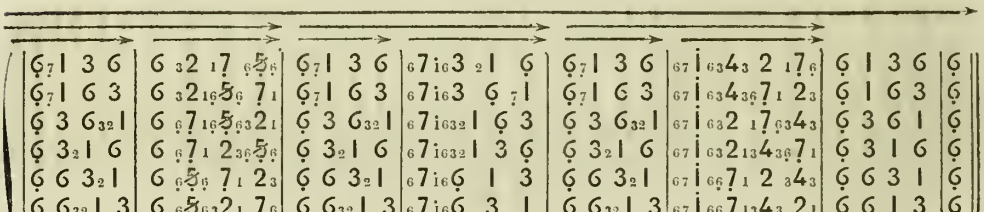


ÉTUDE DES ACCORDS DE NEUVIÈME DU MODE MINEUR

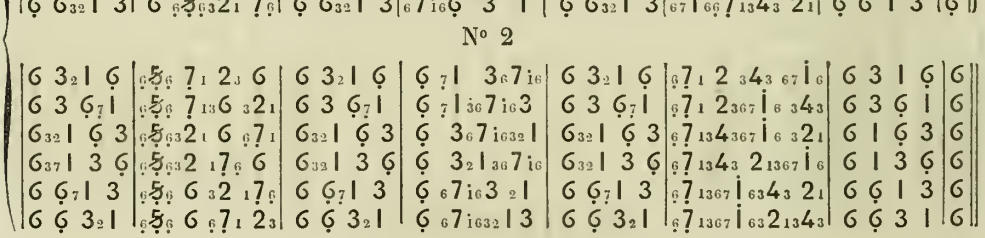
TREIZIÈME SÉRIE

GROUPE I. — LIMITES $\dot{5}\,\dot{1}$

N° 1

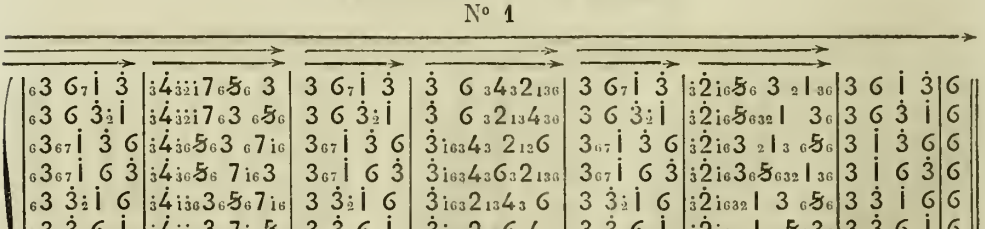


N° 2

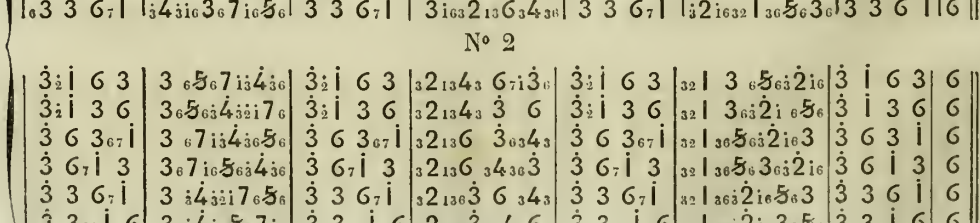


GROUPE II. — LIMITES $\left|\dot{4}\right.$

N° 1



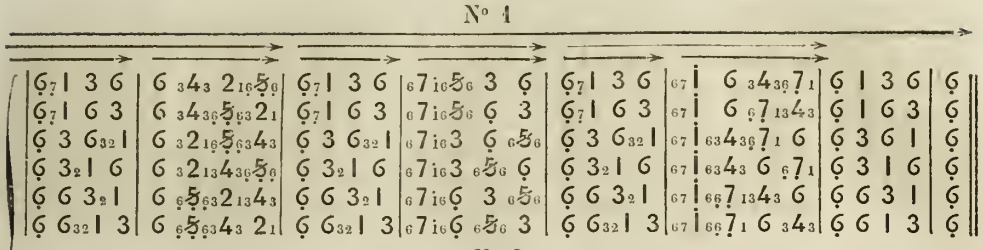
N° 2



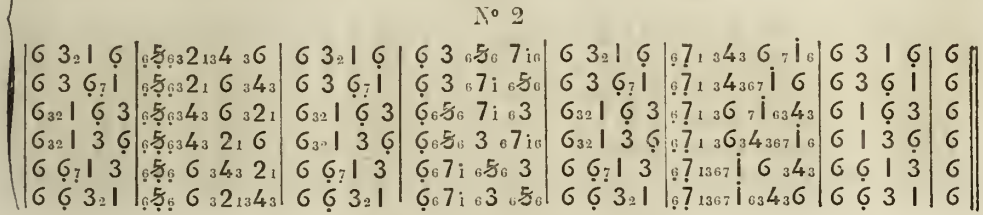
QUATORZIÈME SÉRIE

GROUPE I. — LIMITES $\dot{5}$ $\dot{1}$

N° 1

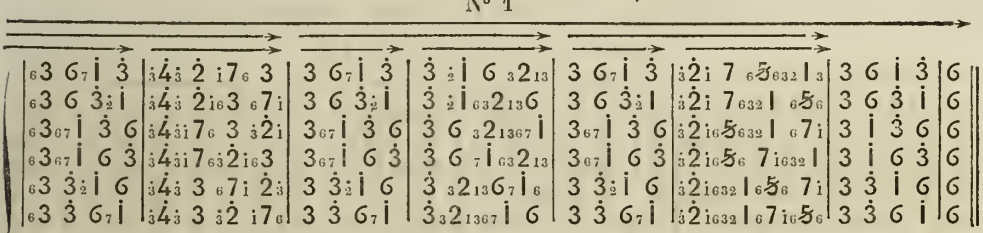


N° 2

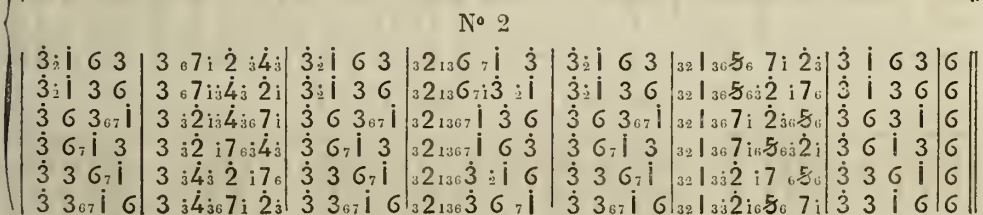


GROUPE II. — LIMITES $\dot{1}$ $\dot{4}$

N° 1



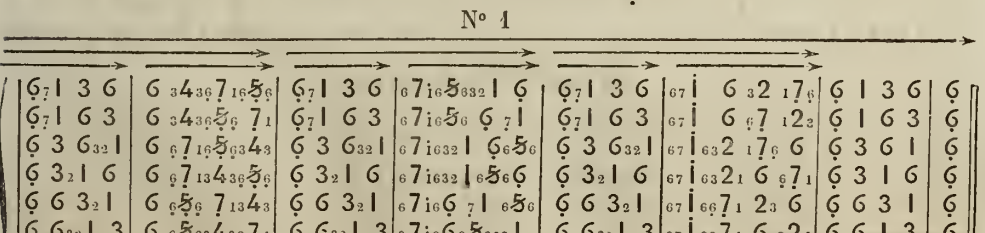
N° 2



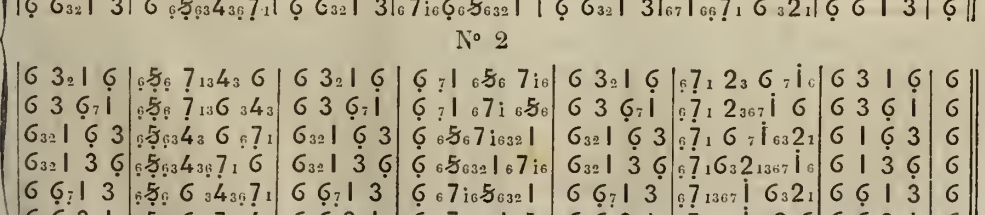
QUINZIÈME SÉRIE

GROUPE I. — LIMITES $\dot{5}$ $\dot{1}$

N° 1

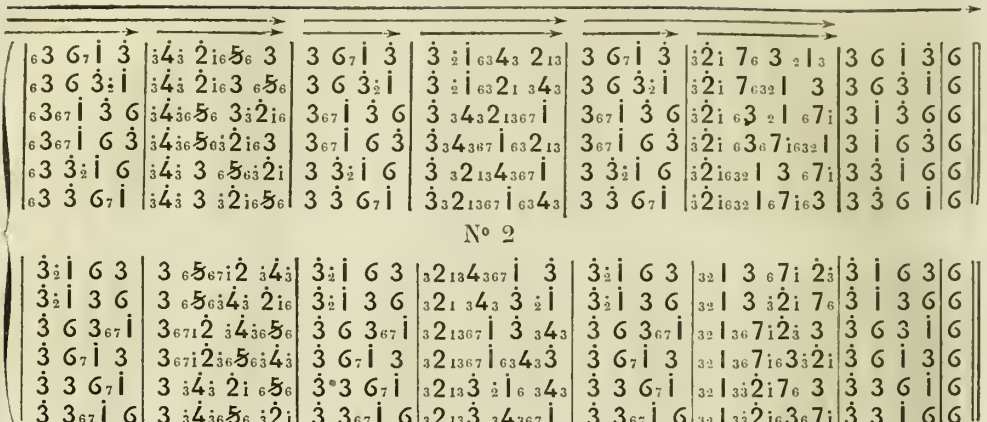


N° 2



GROUPE II. — LIMITES | 4

N° 1

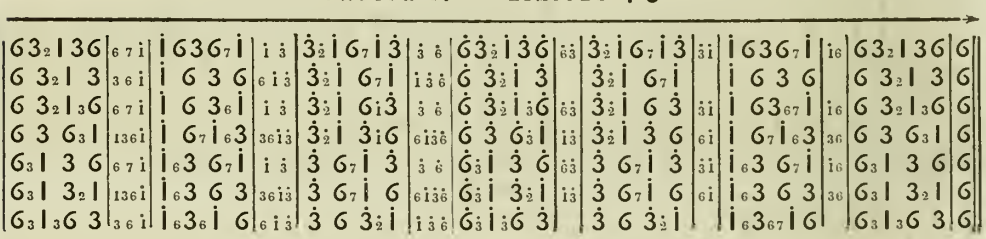


N° 2

SEIZIÈME SÉRIE

PRÉPARATION A L'ÉTUDE DES GAMMES HARMONIQUES

GROUPE I. — LIMITES | 6



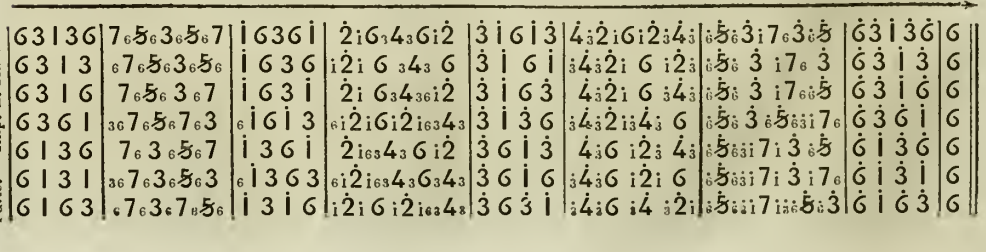
GROUPE II. — LIMITES 6 3

DIX-SEPTIÈME SÉRIE

ÈTUDE DES GAMMES HARMONIQUES

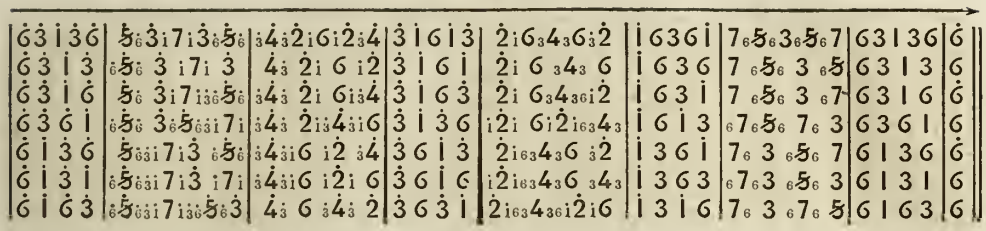
GROUPE I. — LIMITES | 6

N° 1

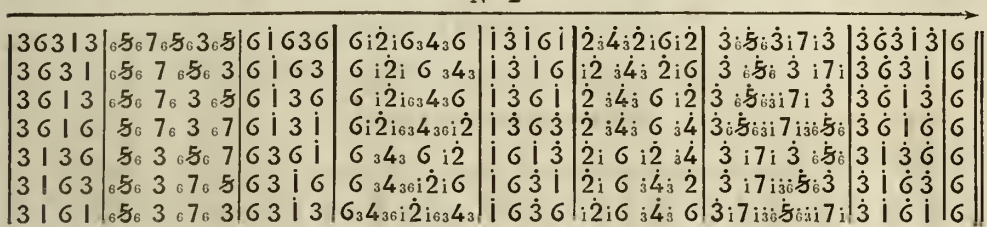


Paris. — Imp. L. Tinterlin.

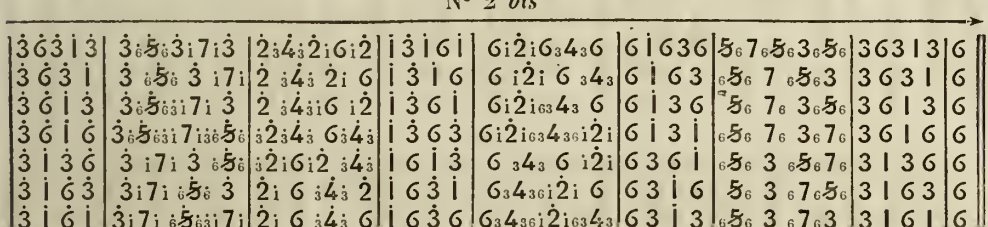
N° 1 *bis*



N° 2

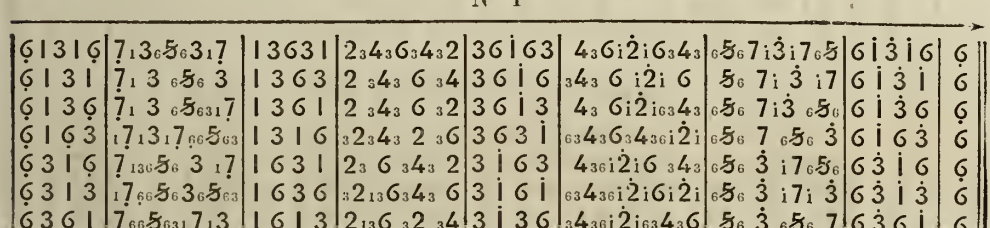


N° 2 *bis*

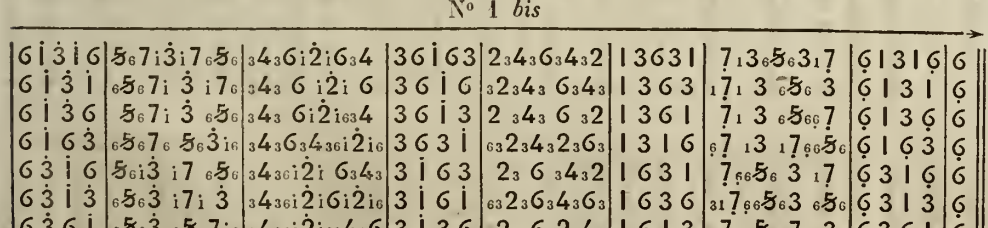


GROUPE II. — LIMITES $\dot{6}\,\dot{3}$

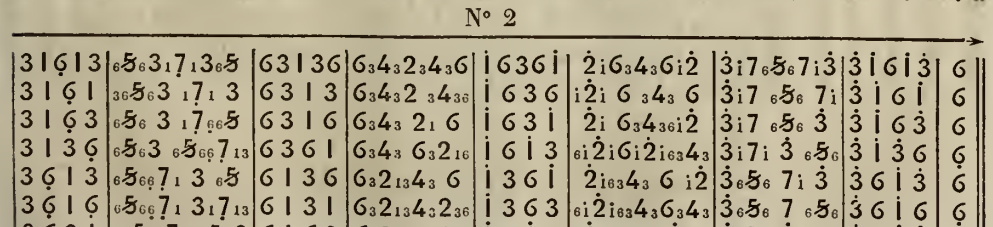
N° 1



N° 1 *bis*



N° 2



N° 2 bis

3 1 6 1 3	3 1 7 6 5 6 7 1 3	2 1 6 3 4 3 6 1 2	1 6 3 6 1	6 3 4 3 2 3 4 3 6	6 3 1 3 6	5 6 3 1 7 1 3 6 5 6	3 1 6 1 3 6
3 1 6 1	3 1 7 6 5 6 7 1	2 1 6 3 4 3 6	1 6 3 6	6 3 4 3 2 3 4 3	6 3 1 3	6 5 6 3 1 7 1 3	3 1 6 1 6
3 1 6 3	3 1 7 6 5 6 3	2 1 6 3 4 3 6 1 2	1 6 3 1	6 3 4 3 2 3 6	6 3 1 6	5 6 3 1 7 6 5 6	3 1 6 3 6
3 1 3 6	3 1 7 1 3 6 5 6	1 2 1 6 1 2 1 6 3 4 3 6	1 6 1 3	6 3 4 3 6 3 2 3	6 3 6 1	3 6 5 6 3 6 5 6 7 6	3 1 3 6 6
3 6 1 3	3 6 5 6 7 1 3	2 1 6 3 4 3 6 1 2	1 3 6 1	6 3 2 3 4 3 6	6 1 3 6	5 6 6 7 1 3 6 5 6	3 6 1 3 6
3 6 1 6	3 6 5 6 7 1 6 5 6	1 2 1 6 3 4 3 6 3 4 3 6	1 3 6 3	6 3 2 3 4 3 2 3	6 1 3 1	3 6 5 6 6 7 1 3 7 6	3 6 1 6 6
3 6 3 1	3 6 5 6 3 1 7 1	2 1 6 3 4 3 6 1 2 1 6	1 3 1 6	6 3 2 3 6 3 4 3	6 1 6 3	6 5 6 3 1 7 6 6 5 6 3	3 6 3 1 6

DIX-HUITIÈME SÉRIE

ÉTUDE DES MARCHES HARMONIQUES

LIMITES DE chacune des lignes.

GROUPE I. — LIMITES 6 7 6

N° 1

5	6	6	5 6	7	6	7 1	7 1	2	1	3	2	3 4	3	6 5 6 3 4 3	6
4	6	6	3 4 3	6 7	6 5 6	1	6	1 2	1 7 1	3	1	3 4 3	2 3	6 5 6	3	6
3	6	6	3	6 7 6	3 4 3	6 1	6 5 6	1 2 1	6	3	1 7 1	3 4 3	1	6 5 6	3 2 3	6
2	6	6	3 2 1	6 7 6	3	6 1	6 3 4 3	1 2 1	6 5 6	3	6	3 4 3	1 7 1 3	6 5 6	3 1	6
1	6	6	3 1 3	6 7 6	3 2 3 6	1	6 3 6	1 2 1	6 3 4 3	3	6 5 6	3 4 3	6	6 5 6	3 1 7 6	6
7	6	6	3 1 7 6	6 7 6	3 2 1 3	6 1	6 3 2 3 6	1 2 1	6 3	3	3 4 3	3 4 3	6 5 6	6 5 6	6	6

N° 2

5	6	6	3 4 3	6 5 6	3	4 3	2	3	2 1	2	1 7	1	6	7	6 5	6
4	6	6	3	6 5 6	3 2 1	3 4 3	1	3	1 7 1	2	1 6	1	6 5 6	7 6	3 4 3	6
3	6	6	3 2 3	6 5 6	3 1	3 4 3	1 7 1	3	6	1 2 1	6 5 6	1	6 3	4 3	6 7 6	3	6
2	6	6	3 1 3	6 5 6	3 1 7 1	3 4 3	6	3	6 5 6	1 2 1	6 3 4 3	1	6 3	6 7 6	3 2 3	6
1	6	6 3	1 7 6	6 5 6	6	3 4 3	6 5 6	3	3 4 3	6 1 2	1 6 3 6	1	6 3	2 3	6 7 6	3 1 3	6
7	6	6	6	6 5 6	6 5 6	3 4 3	3 4 3	3	3	6 1 2	1 6 3 2 3	6 1	6 3 2	1	6 7 6	6 7 6	6

GROUPE II. — LIMITES 6 5 6

N° 1

6	7	6	7 6	5	6	3 4 3	6 5 6	3	4 3	2	3	1	2 1	7	1	6
6	1	6	1	6 5 6	7 6	3 4 3	6	3	6 5 6	3 2	3 4 3	1	3	1 7 1	2 3	6
6	1 2 1	6	5 6	1	6	3 4 3	6 7 6	3	6	3 2 3	6 5 6	3 1	3 4 3	1 7 1	3	6
6	3	6	5 6	1 2 1	6	3 4 3	6 1	6 3	6 7 6	3 2 3	6	3	1 3	6 5 6	6 7 1	3 4 3	6
6	3 4 3	6	5 6	3	3 4 3	6 1 2	3	3	6 1	6	3 2 3	6 7 6	3	1 3	6	6 7 6	5 6	6
6	6 5 6	6	5 6	3 4 3	3 4 3	3	3 6	1 2 1	6 3	2 3	6 1	6	3	1 3	6 7 6	6 7 6	6	6

N° 2

6	7	6	1	7 1	2	1	3	2	3 4	3	6 5 6	3 4 3	6	5 6	7 1	6
6	1	6	1 2 1	7 1	3	1	3 4 3	2 3	6 5 6	3	6	3 4 3	6 7 6	5 6	1	6
6	2	6	3	1 7 1	3 4 3	1	3 6 5 6	3 2 3	6	3	6 7 6	3 4 3	6	1	6 5 6	1 2 3	6
6	3	6	3 4 3	1 7 6	6 5 6	3 1	3 6	3 2 3	6 7 6	3	6 1	6	3 4 3	6 1 2 3	6 5 6	3	6
6	4	6	6 5 6	6 7 1	3 6	3 1	3 6 7 6	3 2 3	6 1	6	3 6	1 2 1	6	3 4 3	3	6	5 6	6
6	5	6	6	6 7 6	7 6	3 1	3 6 1	6	3 2 3	6 1 2	3	3	3	3 4 3	3 4 3	6	5 6	6

FIN DES EXERCICES DU MODE MINEUR.

LIVRE III. — ÉTUDE DES DIÈSES ET DES BÉMOLS

SÉRIE ÉLÉMENTAIRE

GROUPE 1. — ÉTUDE DES DIÈSES

DÉFINITION GÉNÉRALE DU DIÈSE.

Le DIÈSE *produit avec le son supérieur* le même air que le SI avec l'UT.

COMMENT SE MARQUE LE DIÈSE.

Le DIÈSE, qui indique un son plus *aigu* que celui qu'il doit remplacer, se marque sur la note, par un trait oblique, tourné dans le même sens que l'*accent aigu*,

Ainsi : 1 2 3 4 5 6 7.

COMMENT ON NOMME LES DIÈSES.

1	2	3	4	5	6	7
TÈ	RÈ	MÈ	FÈ	JÈ	LÈ	SÈ
Remplace	*il remplace*	*il remplace*	*il remplace*	*il remplace*	*il remplace*	*il remplace*
UT	RÉ	MI	FA	SOL	LA	SI

On voit que chacun des *noms dièses* se compose d'une *articulation* à laquelle on ajoute la *finale* È (vérifiez).

Ces articulations sont les mêmes que celles des notes non diésées. Excepté pour le SOL, dont l'articulation S, se retrouvant dans le SI, a du être remplacée par J (vérifiez).

COMMENT ON APPREND A PRODUIRE LES DIÈSES.

Le DIÈSE devant produire avec le *son supérieur* le même air que le SI avec l'UT, il faut, pour s'habituer à produire les DIÈSES, s'exercer à chanter sur l'air UT SI UT les syllabes RÉ TÈ RÉ, MI RÈ MI, SOL FÈ SOL, LA JÈ LA, SI LÈ SI, comme on chante, sur le même air, les différents couplets d'une chanson.

N° 1

Il faut, en chantant cet exercice, *s'écouter avec le plus grand soin*, afin de s'assurer qu'on reproduit exactement l'air UT SI UT.

1 7 6 5	1	7	1	SOL	FÈ	SOL	5	4	5
1 7 6 5	1	7	1	RÉ	TÈ	RÉ	2	1	2
1 7 6 5	1	7	1	LA	JÈ	LA	6	5	6
1 7 6 5	1	7	1	MI	RÈ	MI	3	2	3
1 7 6 5	1	7	1	SI	LÈ	SI	7	6	7
1 7 6 5	1	7	1	FÈ	MÈ	FÈ	4	3	4
1 7 6 5	1	7	1	TÈ	SÈ	TÈ	1	7	1

OBSERVATION DES PLUS IMPORTANTES

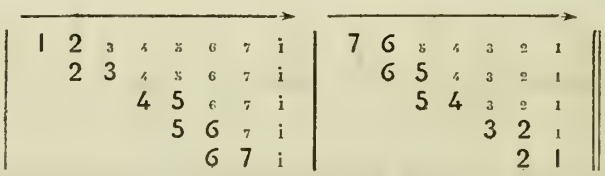
SUR LE MOYEN A EMPLOYER POUR NE PAS PRODUIRE, DANS LES EXERCICES QUI CONTIENNENT DES DIÈSES OU DES BÉMOLS, DES SECONDES MAJEURES TROP PETITES.

Le grand nombre de SECONDES MINEURES, produites par les DIÈSES et par les BÉMOLS, que contiennent les exercices suivants, entraîne, si l'on n'y prend garde, à produire des SECONDES MAJEURES TROP PETITES. Voici le moyen *facile* et *sûr* d'éviter cette faute d'intonation :

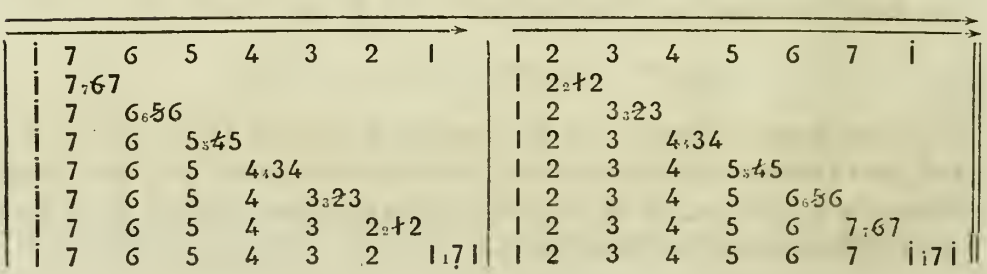
Il suffit de chanter, lorsqu'on les rencontre, chacune des secondes 12, 23, 45, 56, 67, en pensant à la gamme entière, comme si on voulait la chanter jusqu'au bout.

EXEMPLE :

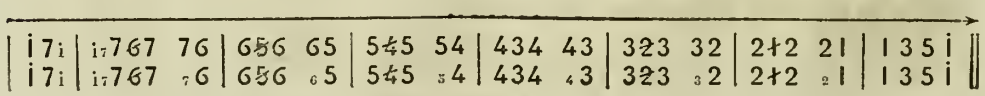
En montant. En descendant.



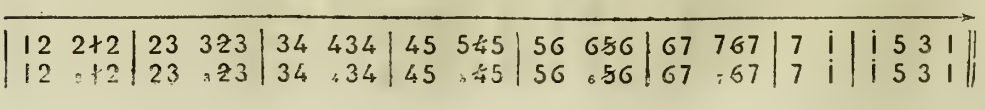
N° 2



N° 3



N° 4



GROUPE II. — ÉTUDE DES BÉMOLS

DÉFINITION GÉNÉRALE DU BÉMOL.

Le BÉMOL *produit avec le son inférieur* le même air que le FA avec le MI.

COMMENT SE MARQUE LE BÉMOL.

Le BÉMOL, qui indique un son plus *grave* que celui qu'il doit remplacer, se marque sur la note, par un trait oblique, tourné dans le même sens que l'ACCENT GRAVE ;

Ainsi : 1 2 3 4 5 6 7.

COMMENT ON NOMME LE BÉMOL.

1	2	3	4	5	6	7
TEU	REU	MEU	FEU	JEU	LEU	SEU
Remplace	*il remplace*	*il remplace*	*il remplace*	*il remplace*	*il remplace*	*il remplace*
UT	RÉ	MI	FA	SOL	LA	SI

On voit que chacun des *noms bémols* se compose d'une *articulation* à laquelle on ajoute la *finale* EU (vérifiez).

Ces articulations sont les mêmes que celles des notes non bémolisés. Excepté pour le SOL, dont l'articulation S, se retrouvant dans le SI, a du être remplacée par J (vérifiez).

COMMENT ON APPREND A PRODUIRE LES BÉMOLS.

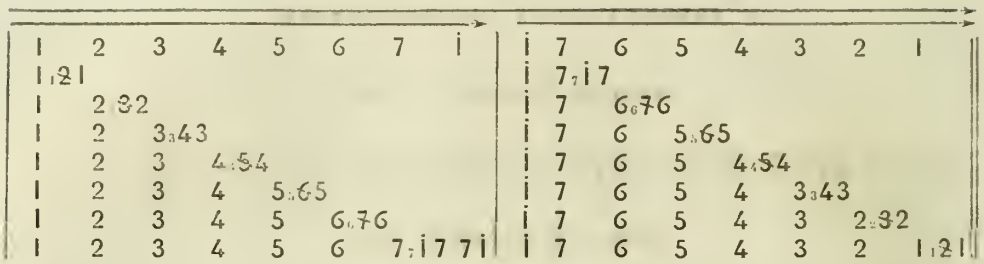
Le BÉMOL devant produire avec le *son inférieur* le même air que le FA avec le MI, il faut, pour s'habituer à produire les BÉMOLS, s'exercer à chanter sur l'air MI FA MI les syllabes UT REU UT, RÉ MEU RÉ, FA JEU FA, SOL LEU SOL, LA SEU LA, comme on chante, sur le même air, les différents couplets d'une chanson.

N° 1

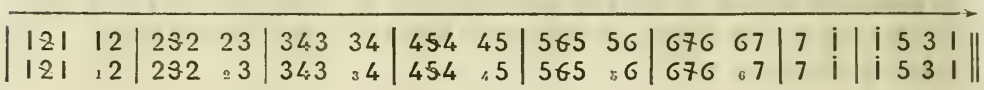
Il faut, en chantant cet exercice, *s'écouter avec le plus grand soin*, afin de s'assurer qu'on reproduit exactement l'air MI FA MI

1 2 3	3	4	3	2 1	LA	SEU	LA	6	7	6
1 2 3	3	4	3	2 1	RÉ	MEU	RÉ	2	3	2
1 2 3	3	4	3	2 1	SOL	LEU	SOL	5	6	5
1 2 3	3	4	3	2 1	UT	REU	UT	1	2	1
1 2 3	3	4	3	2 1	FA	JEU	FA	4	5	4
1 2 3	3	4	3	2 1	SEU	TEU	SEU	7	1	7
1 2 3	3	4	3	2 1	MEU	FEU	MEU	3	4	3

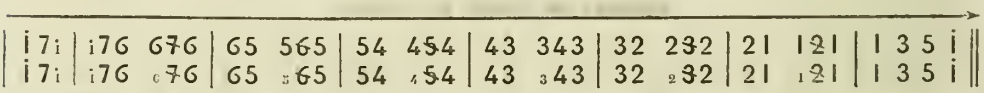
N° 2



N° 3

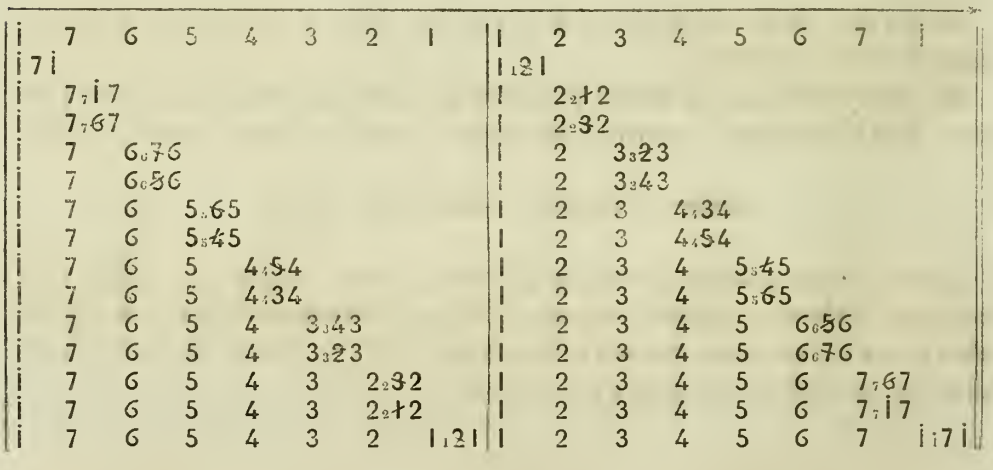


N° 4

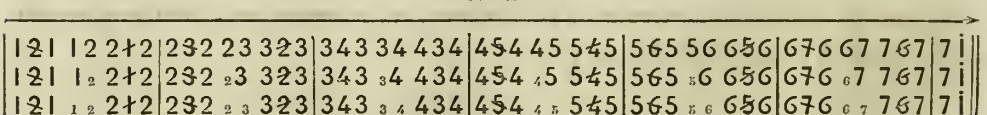


GROUPE III. — DIÈSES ET BÉMOLS RÉUNIS

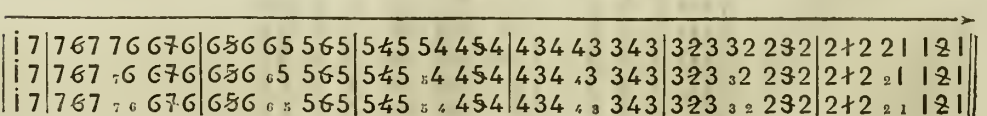
N° 1



N° 2*



N 3*



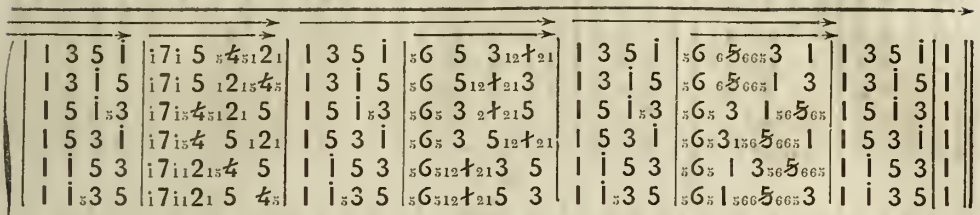
(*) Ajoutez à la fin de chacune des lignes { du n° 2, les notes 1 5 3 1 / du n° 5, les notes 1 3 5 1

PREMIÈRE SÉRIE

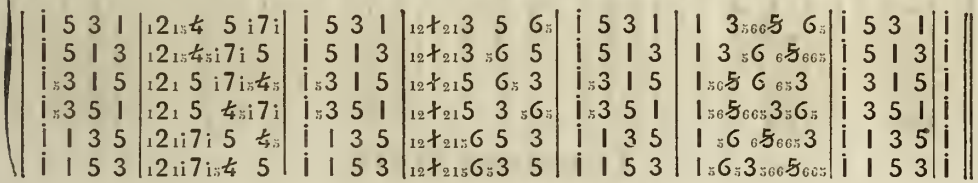
PREMIÈRE ETUDE DES DIÈSES 4, 1, 5

GROUPE I. — LIMITES | |

N° 1

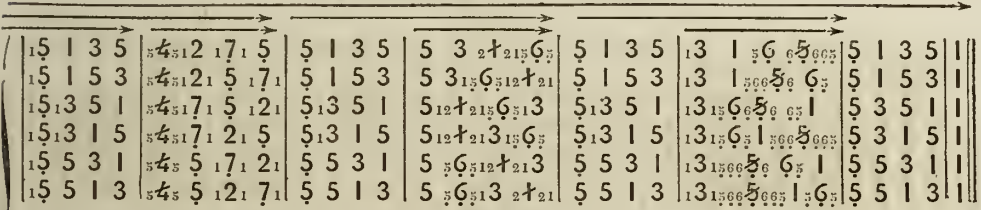


N° 2

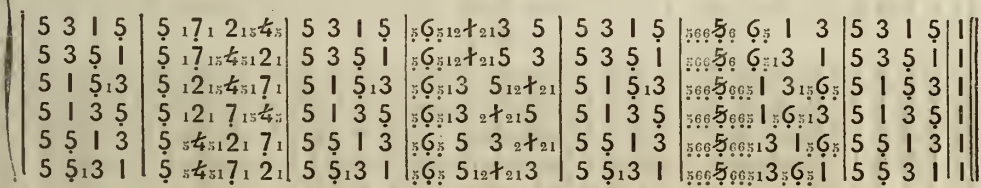


GROUPE II. — LIMITES 5 5

N° 1



N° 2

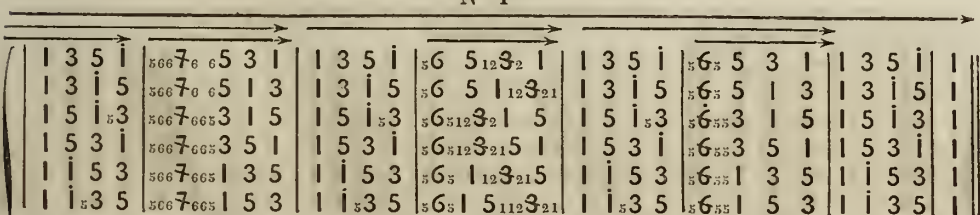


DEUXIÈME SÉRIE

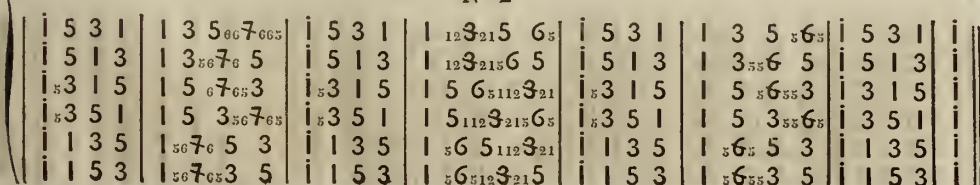
PREMIÈRE ÉTUDE DES BÉMOLS 7, 3, 6

GROUPE I. — LIMITES | |

N° 1

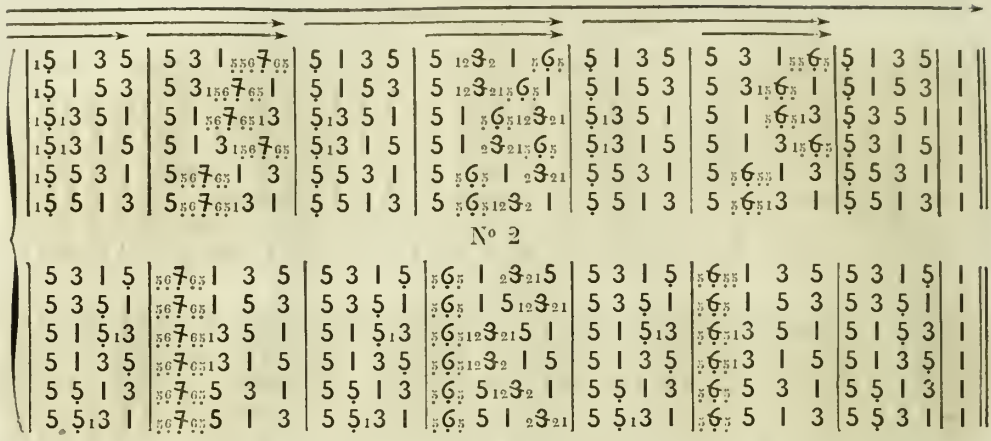


N° 2



GROUPE II. — LIMITES 5 5

N° 1



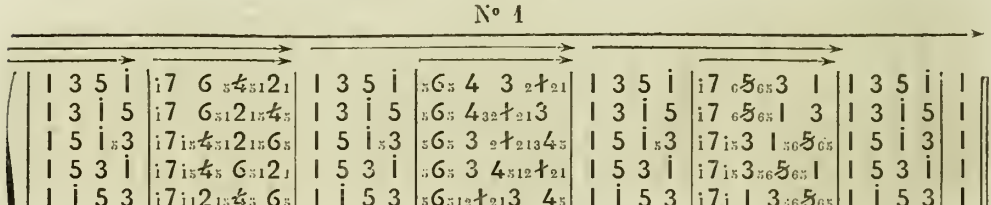
N° 2

TROISIÈME SÉRIE

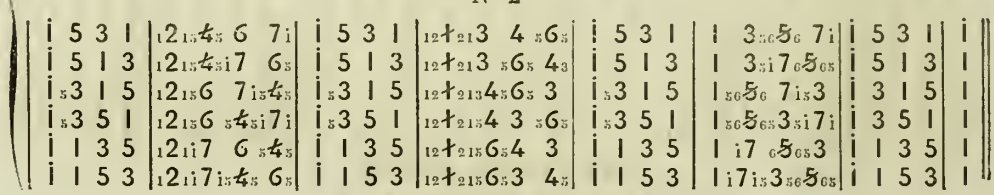
DEUXIÈME ÉTUDE DES DIÈSES 4, 4, 5

GROUPE I. — LIMITES 1 1

N° 1

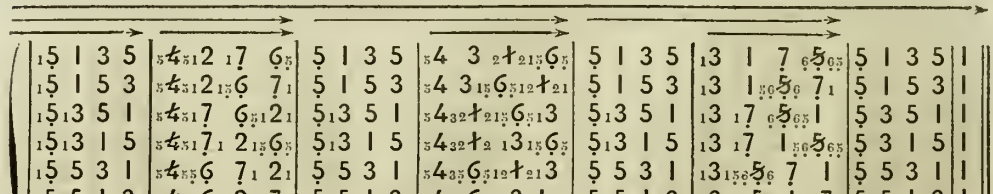


N° 2

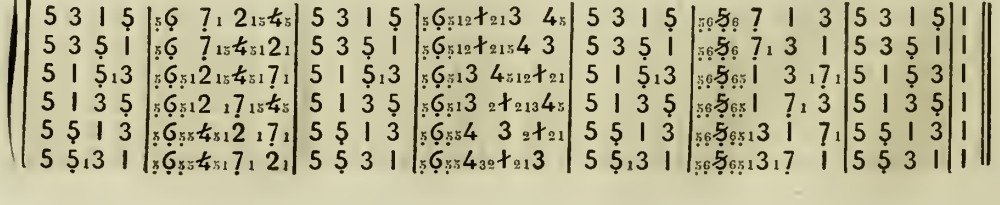


GROUPE II. — LIMITES 5 5

N° 1



N° 2

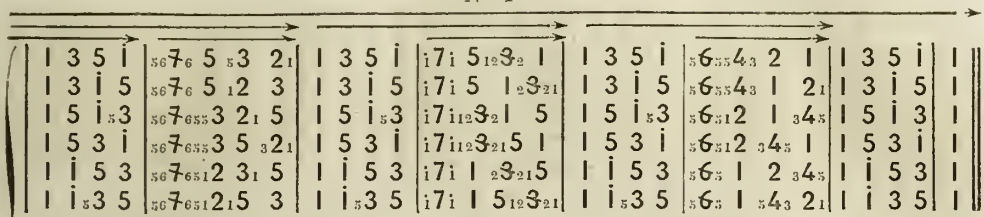


QUATRIÈME SÉRIE

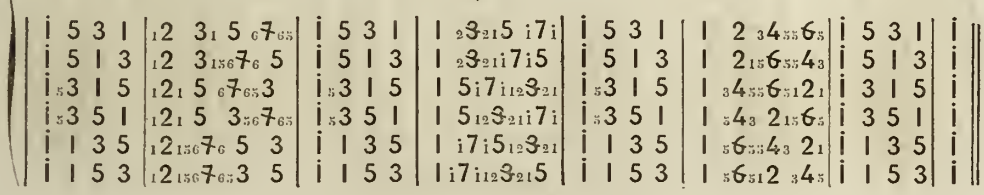
DEUXIÈME ÉTUDE DES BÉMOLS 7, 3, 6

GROUPE I. — LIMITES | i

N° 1

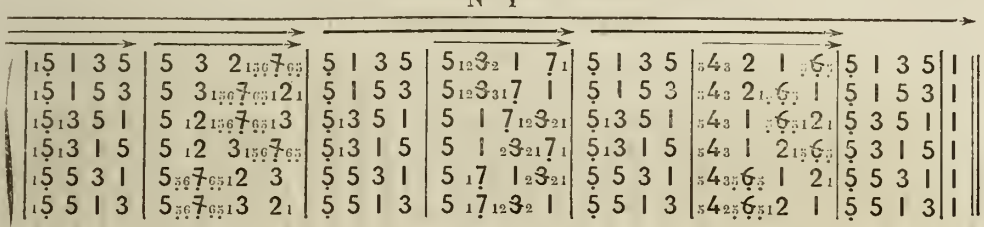


N° 2

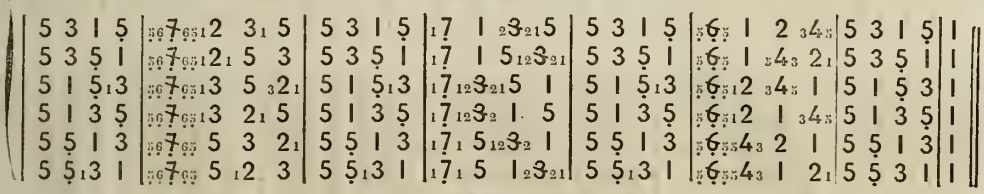


GROUPE II. — LIMITES 5 5

N° 1



N° 2

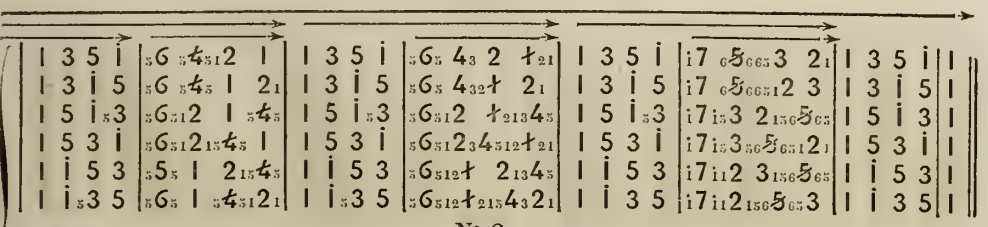


CINQUIÈME SÉRIE

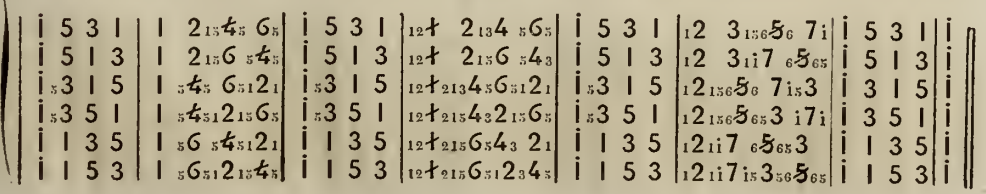
TROISIÈME ÉTUDE DES DIÈSES 4, 1, 5

GROUPE I. — LIMITES | i

N° 1

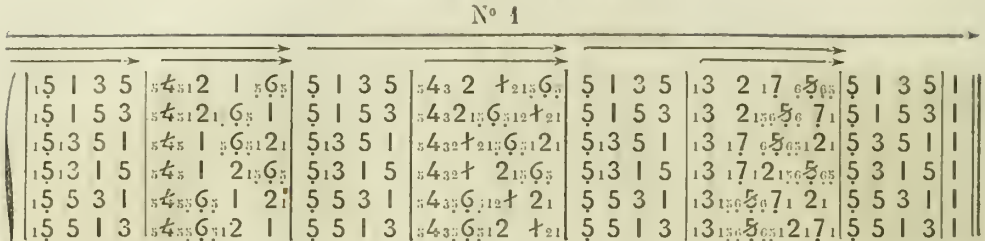


N° 2

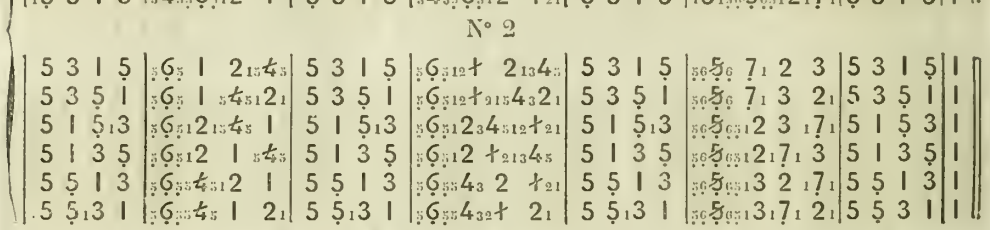


GROUPE II. — LIMITES 5 5

N° 1



N° 2

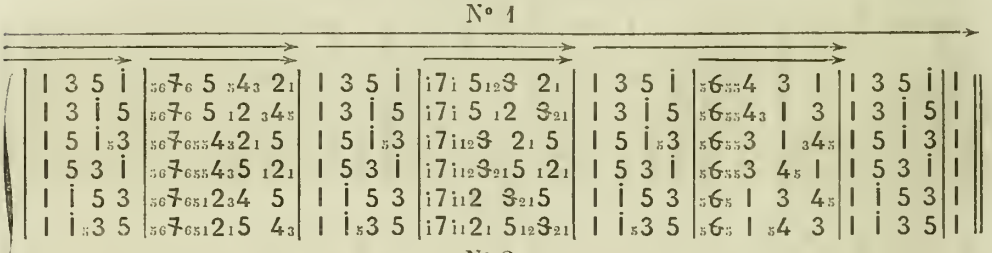


SIXIÈME SÉRIE

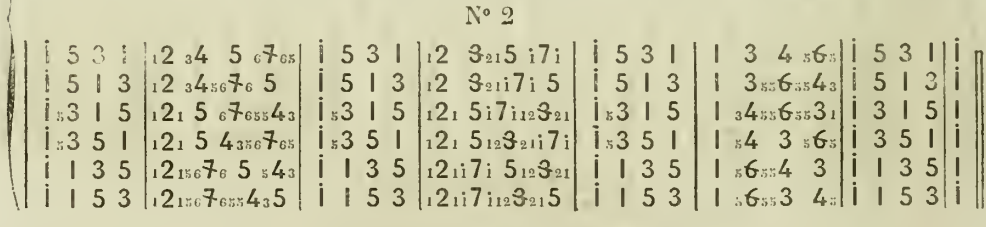
TROISIÈME ÉTUDE DES BÉMOLS 7, 3, 6

GROUPE I. — LIMITES 1 1

N° 1

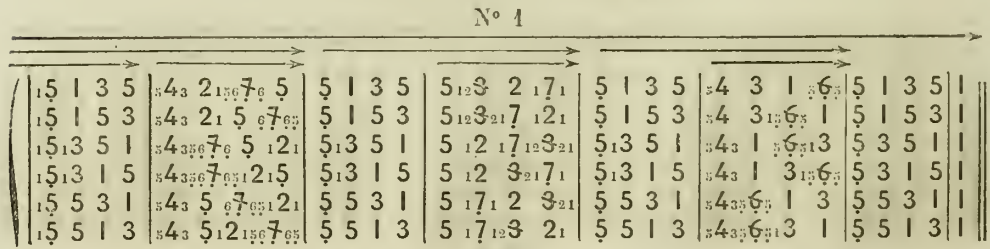


N° 2

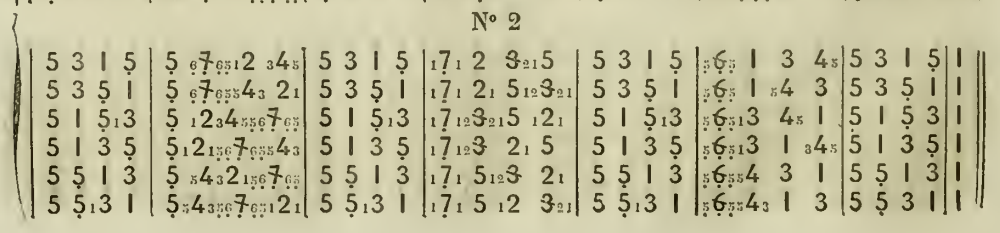


GROUPE II. — LIMITES 5 5

N° 1



N° 2

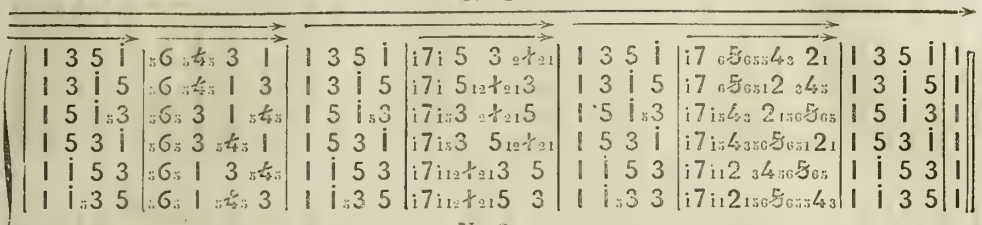


SEPTIÈME SÉRIE

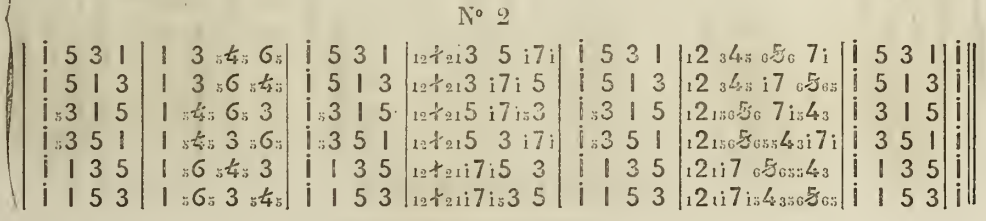
QUATRIÈME ÉTUDE DES DIÈSES 4, 1, 5

GROUPE I. — LIMITES | |

N° 1

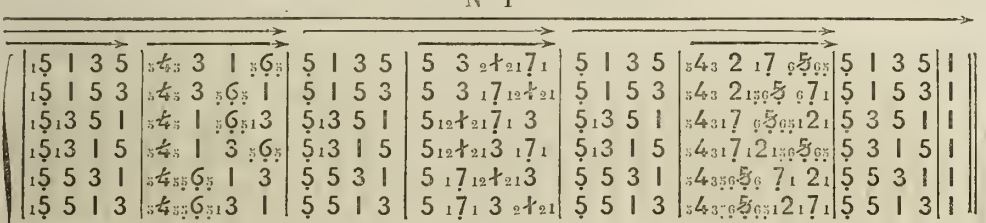


N° 2

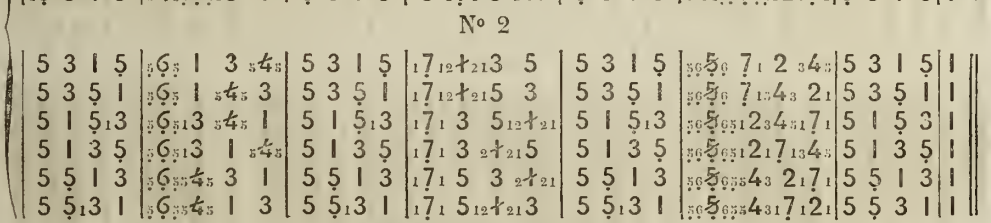


GROUPE II. — LIMITES 55

N° 1



N° 2

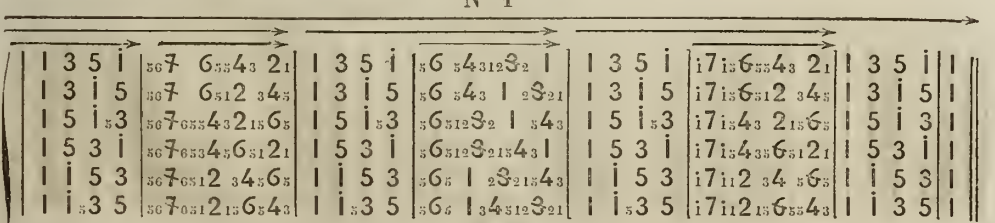


HUITIÈME SÉRIE

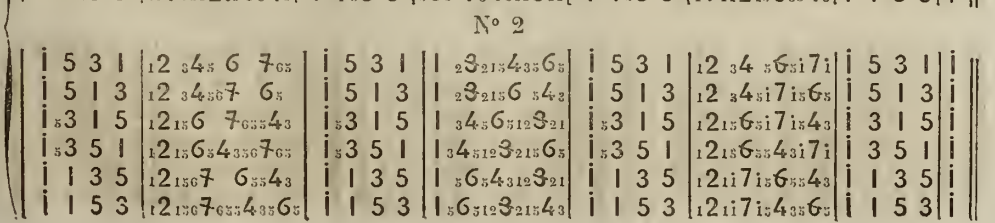
QUATRIÈME ÉTUDE DES BÉMOLS 7, 3, 6

GROUPE I. — LIMITES | |

N° 1

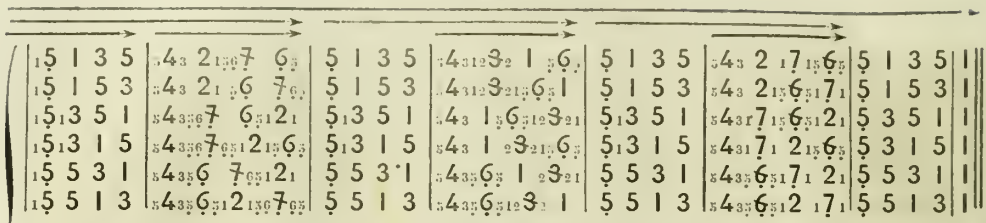


N° 2

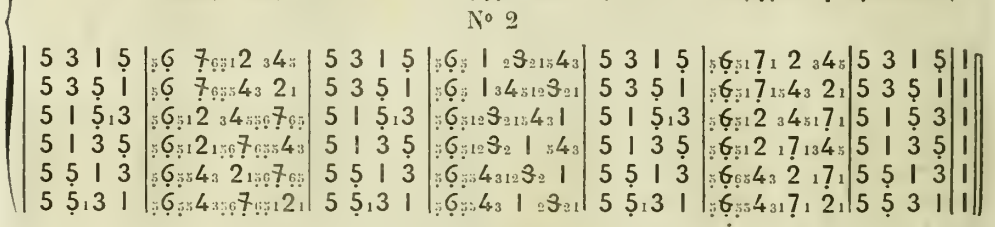


GROUPE II. — LIMITES 55

N° 1



N° 2

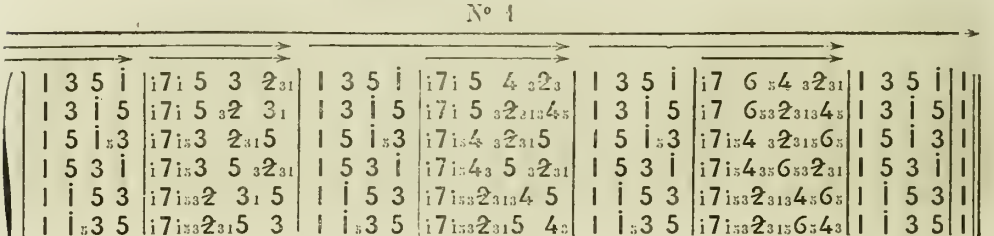


NEUVIÈME SÉRIE

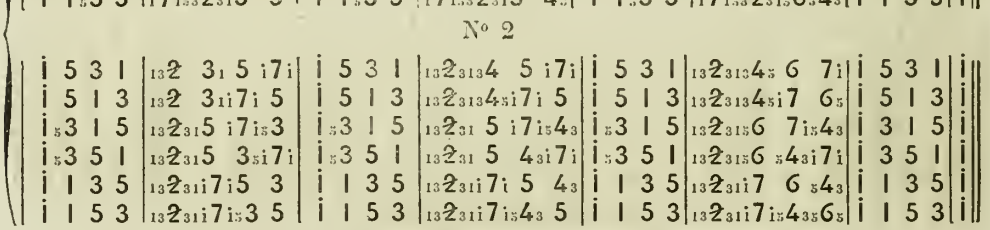
ÉTUDE DU DIÈSE 2

GROUPE I. — LIMITES 1 1

N° 1

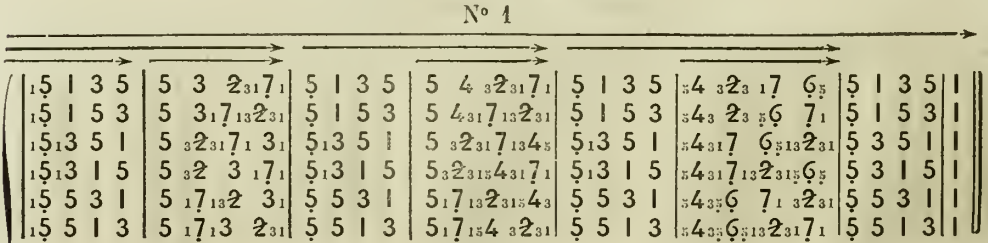


N° 2

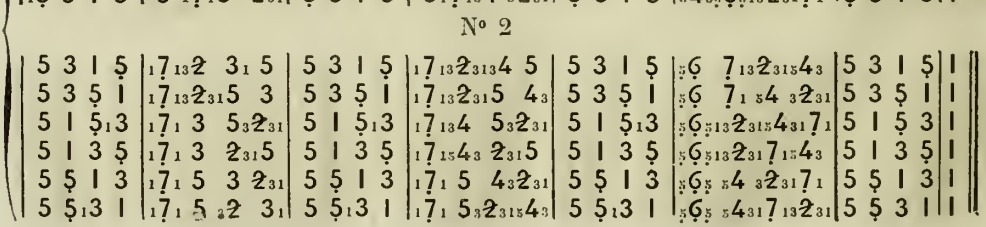


GROUPE II. — LIMITES 55

N° 1



N° 2

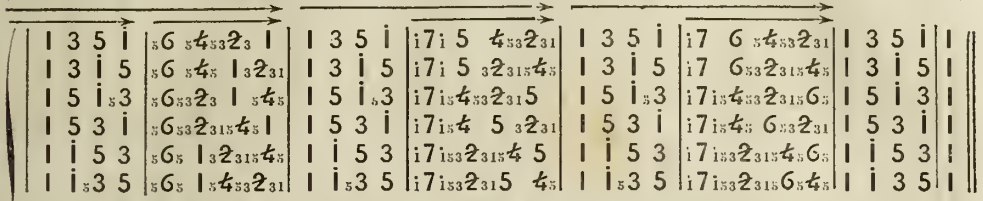


DIXIÈME SÉRIE

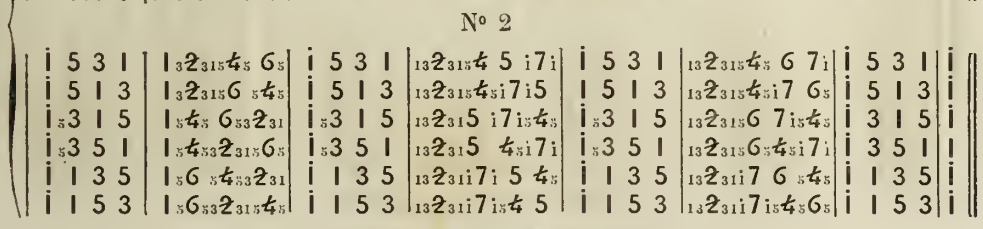
ÉTUDE DES DIÈSES 4 2

GROUPE I. — LIMITES | i

N° 1

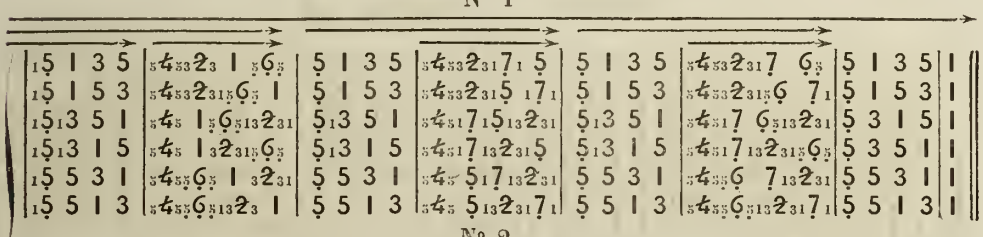


N° 2

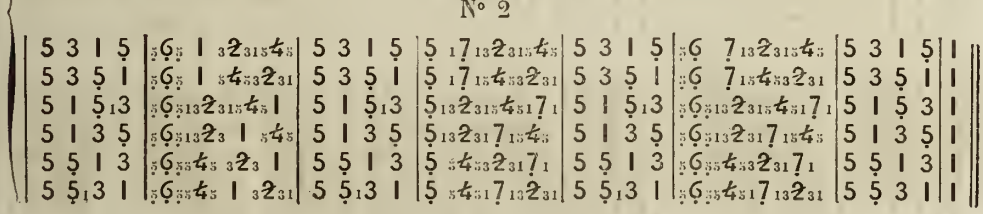


GROUPE II. — LIMITES 55

N° 1



N° 2

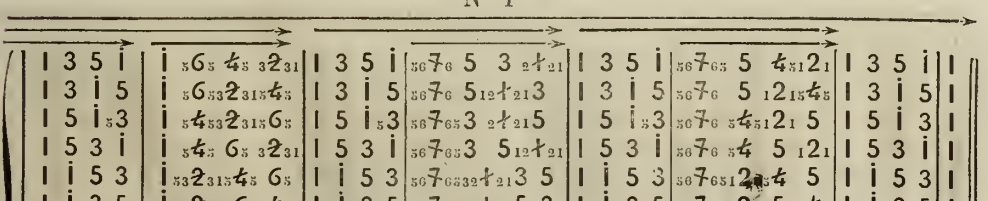


ONZIÈME SÉRIE

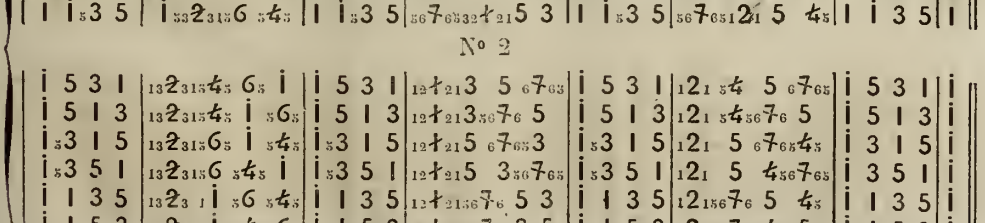
ÉTUDE DES DIÈSES ET DES BÉMOLS 4 2, 7 4, 4 7

GROUPE I. — LIMITES | i

N° 1

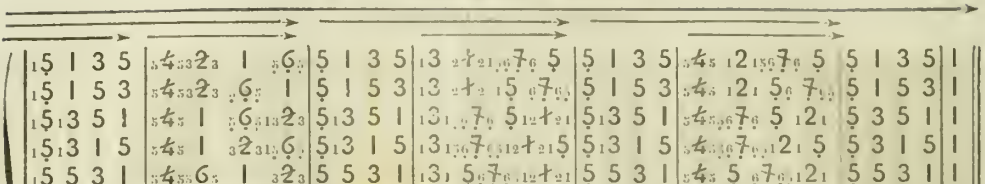


N° 2

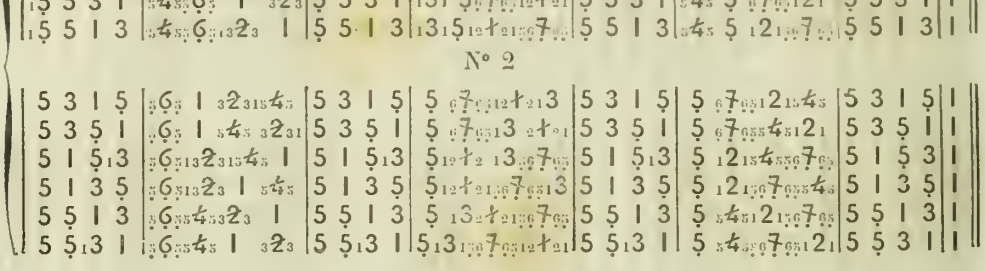


GROUPE II. — LIMITES 5 5

N° 1



N° 2

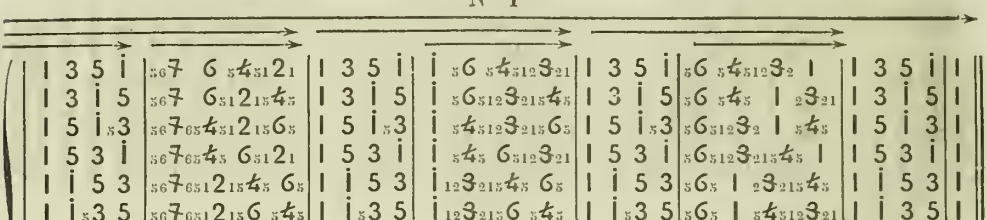


DOUZIÈME SÉRIE

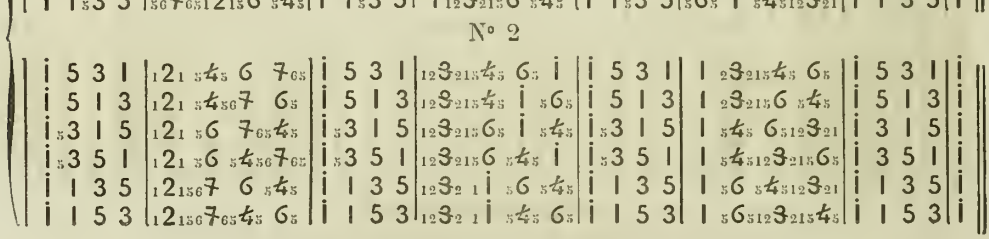
ÉTUDE DES DIÈSES ET DES BÉMOLS 4 7, 4 3

GROUPE I. — LIMITES 4 5

N° 1

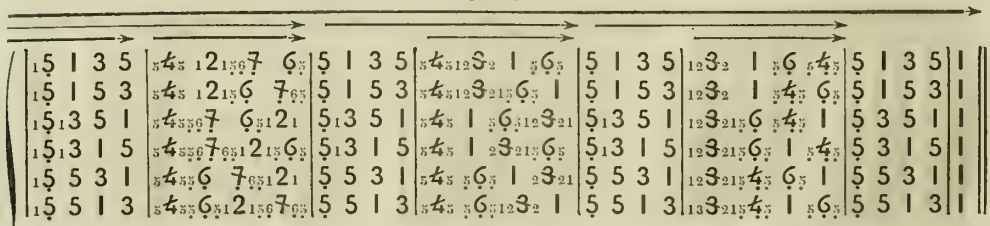


N° 2

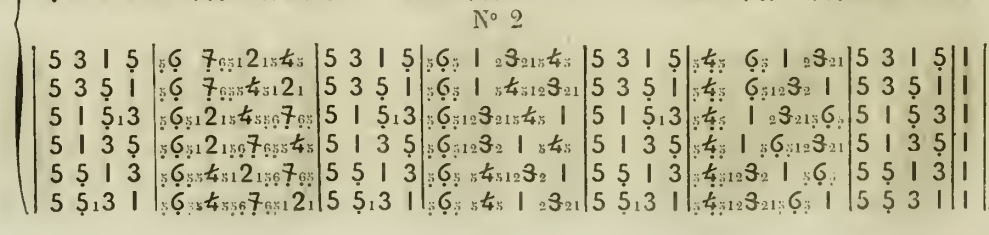


GROUPE II. — LIMITES 5 5

N° 1



N° 2

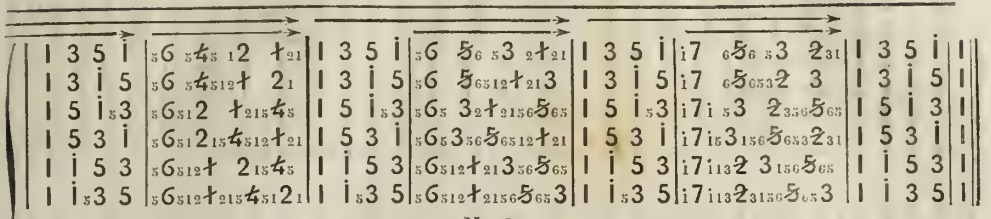


TREIZIÈME SÉRIE

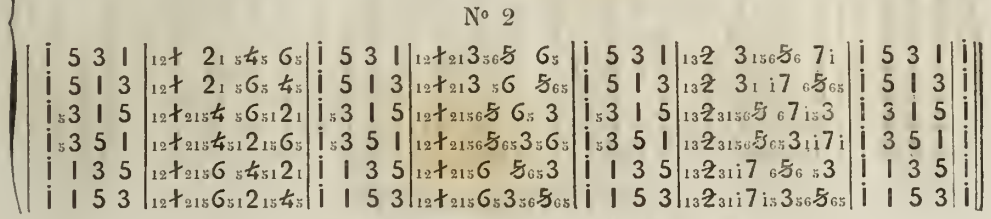
ÉTUDE DES DIÈSES 41, 15, 52

GROUPE I. — LIMITES | i

N° 1

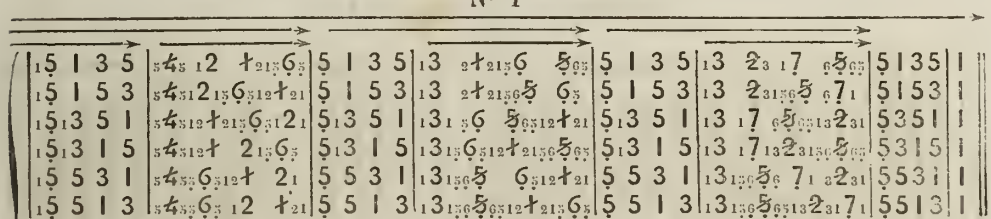


N° 2

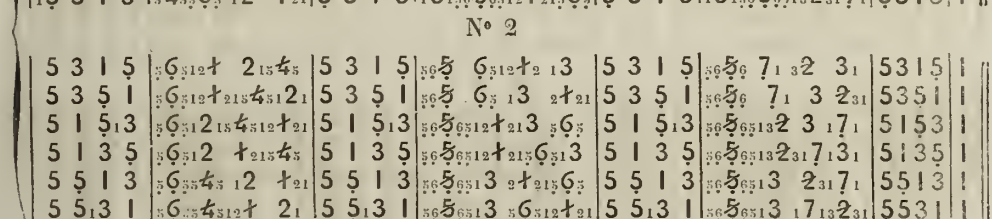


GROUPE II. — LIMITES 55

N° 1



N° 2

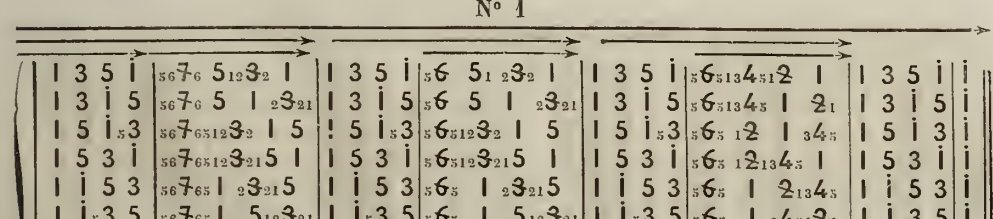


QUATORZIÈME SÉRIE

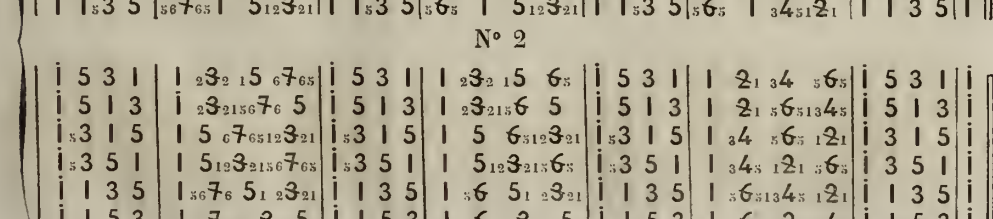
ÉTUDE DES BÉMOLS 73, 36, 62

GROUPE I. — LIMITES | i

N° 1

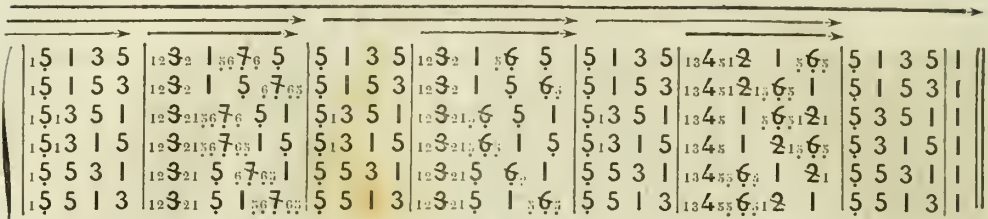


N° 2

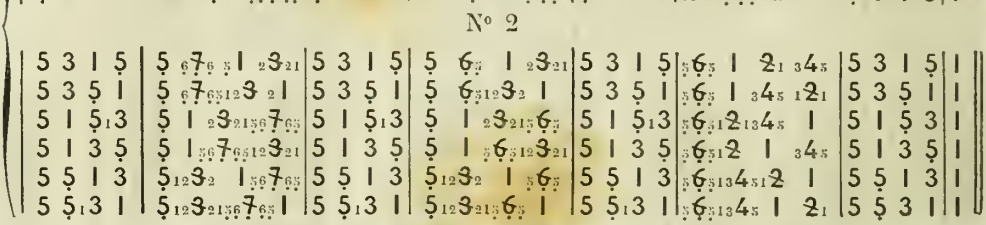


GROUPE II. — LIMITES 55

N° 1



N° 2

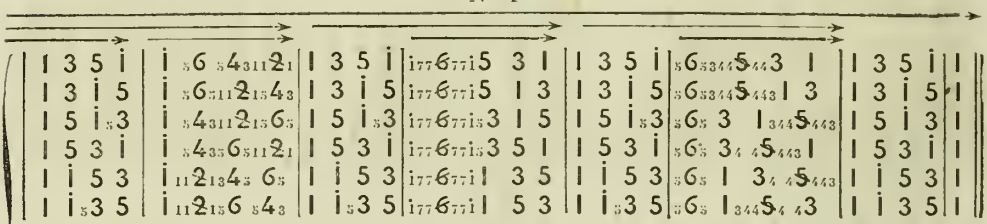


QUINZIÈME SÉRIE

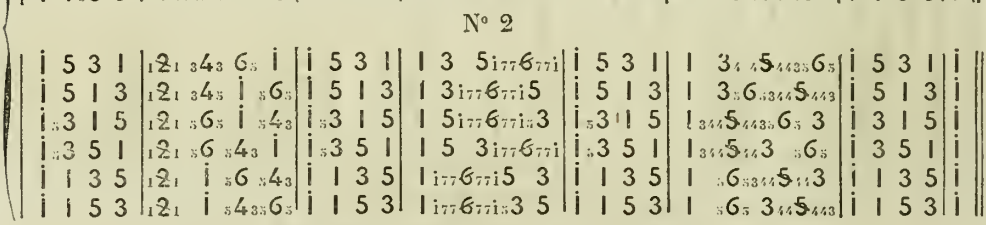
ÉTUDE DU BÉMOL 2 DU DIÈSE 6 ET DU BÉMOL 5

GROUPE I. — LIMITES 1 1

N° 1

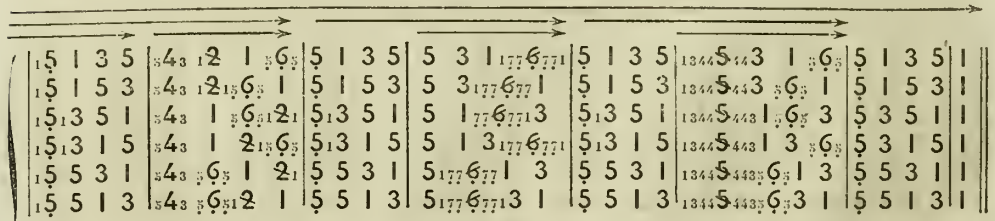


N° 2

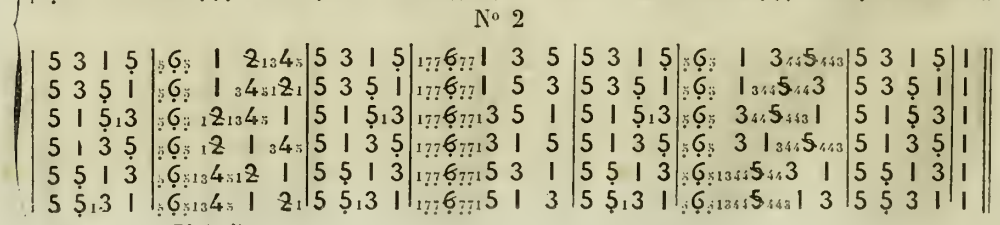


GROUPE II. — LIMITES 55

N° 1



N° 2



Paris. — Im. Tinterlin.

SEIZIÈME SÉRIE

ÉTUDE DES GAMMES CHROMATIQUES ET DE LA GAMME ENHARMONIQUE

GROUPE I. — ÉTUDE DES GAMMES CHROMATIQUES PAR DIÈSES

Il faut, avant de lire par colonnes, lire les deux premières lignes en suivant les grandes flèches.

N° 1

1 7 1 7	7 6 7 7 6	6 5 6 6 5	5 4 5 5 4	4 3 4 4 3	3 2 3 3 2	2 1 2 2 1	1 3 5 1
1 7 1 7	7 6 7 7 6	6 5 6 6 5	5 4 5 5 4	4 3 4 4 3	3 2 3 3 2	2 1 2 2 1	1 3 5 1
1 7 1 7	7 6 7 7 6	6 5 6 6 5	5 4 5 5 4	4 3 4 4 3	3 2 3 3 2	2 1 2 2 1	1 3 5 1
1 7 1 7	7 6 7 7 6	6 5 6 6 5	5 4 5 5 4	4 3 4 4 3	3 2 3 3 2	2 1 2 2 1	1 3 5 1

N° 2

1 2 2 1 2	2 3 3 2 3	3 4 4 3 4	4 5 5 4 5	5 6 6 5 6	6 7 7 6 7	7 1 1 7 1	1 5 3 1
1 2 2 1 2	2 3 3 2 3	3 4 4 3 4	4 5 5 4 5	5 6 6 5 6	6 7 7 6 7	7 1 1 7 1	1 5 3 1
1 2 2 1 2	2 3 3 2 3	3 4 4 3 4	4 5 5 4 5	5 6 6 5 6	6 7 7 6 7	7 1 1 7 1	1 5 3 1
1 2 2 1 2	2 3 3 2 3	3 4 4 3 4	4 5 5 4 5	5 6 6 5 6	6 7 7 6 7	7 1 1 7 1	1 5 3 1

GROUPE II. — ÉTUDE DES GAMMES CHROMATIQUES PAR BÉMOLS

N° 1

1 2 1 1 2	2 3 2 2 3	3 4 3 3 4	4 5 4 4 5	5 6 5 5 6	6 7 6 6 7	7 1 7 7 1	1 5 3 1
1 2 1 1 2	2 3 2 2 3	3 4 3 3 4	4 5 4 4 5	5 6 5 5 6	6 7 6 6 7	7 1 7 7 1	1 5 3 1
1 2 1 1 2	2 3 2 2 3	3 4 3 3 4	4 5 4 4 5	5 6 5 5 6	6 7 6 6 7	7 1 7 7 1	1 5 3 1
1 2 1 1 2	2 3 2 2 3	3 4 3 3 4	4 5 4 4 5	5 6 5 5 6	6 7 6 6 7	7 1 7 7 1	1 5 3 1

N° 2

1 7 1 7	7 6 6 7 6	6 5 5 6 5	5 4 4 5 4	4 3 3 4 3	3 2 2 3 2	2 1 1 2 1	1 3 5 1
1 7 1 7	7 6 6 7 6	6 5 5 6 5	5 4 4 5 4	4 3 3 4 3	3 2 2 3 2	2 1 1 2 1	1 3 5 1
1 7 1 7	7 6 6 7 6	6 5 5 6 5	5 4 4 5 4	4 3 3 4 3	3 2 2 3 2	2 1 1 2 1	1 3 5 1
1 7 1 7	7 6 6 7 6	6 5 5 6 5	5 4 4 5 4	4 3 3 4 3	3 2 2 3 2	2 1 1 2 1	1 3 5 1

GROUPE III. — ÉTUDE DE LA GAMME ENHARMONIQUE

N° 1 *

1 2 1 1 2 2 1 2	2 3 2 2 3 3 2 3	3 4 3 3 4 4 3 4	4 5 4 4 5 5 4 5	5 6 5 5 6 6 5 6	6 7 6 6 7 7 6 7	7 1 1 7 1	1 5 3 1
1 2 1 1 2 2 1 2	2 3 2 2 3 3 2 3	3 4 3 3 4 4 3 4	4 5 4 4 5 5 4 5	5 6 5 5 6 6 5 6	6 7 6 6 7 7 6 7	7 1 1 7 1	1 5 3 1
1 2 1 1 2 2 1 2	2 3 2 2 3 3 2 3	3 4 3 3 4 4 3 4	4 5 4 4 5 5 4 5	5 6 5 5 6 6 5 6	6 7 6 6 7 7 6 7	7 1 1 7 1	1 5 3 1
1 2 1 1 2 2 1 2	2 3 2 2 3 3 2 3	3 4 3 3 4 4 3 4	4 5 4 4 5 5 4 5	5 6 5 5 6 6 5 6	6 7 6 6 7 7 6 7	7 1 1 7 1	1 5 3 1
1 2 1 1 2 2 1 2	2 3 2 2 3 3 2 3	3 4 3 3 4 4 3 4	4 5 4 4 5 5 4 5	5 6 5 5 6 6 5 6	6 7 6 6 7 7 6 7	7 1 1 7 1	1 5 3 1

N° 2 *

1 7 6 7 7 6 6 7 6	6 5 6 6 5 5 6 5	5 4 5 5 4 4 5 4	4 3 4 4 3 3 4 3	3 2 3 3 2 2 3 2	2 1 2 2 1 1 2 1	1 3 5 1	
1 7 6 7 7 6 6 7 6	6 5 6 6 5 5 6 5	5 4 5 5 4 4 5 4	4 3 4 4 3 3 4 3	3 2 3 3 2 2 3 2	2 1 2 2 1 1 2 1	1 3 5 1	
1 7 6 7 7 6 6 7 6	6 5 6 6 5 5 6 5	5 4 5 5 4 4 5 4	4 3 4 4 3 3 4 3	3 2 3 3 2 2 3 2	2 1 2 2 1 1 2 1	1 3 5 1	
1 7 6 7 7 6 6 7 6	6 5 6 6 5 5 6 5	5 4 5 5 4 4 5 4	4 3 4 4 3 3 4 3	3 2 3 3 2 2 3 2	2 1 2 2 1 1 2 1	1 3 5 1	
1 7 6 7 7 6 6 7 6	6 5 6 6 5 5 6 5	5 4 5 5 4 4 5 4	4 3 4 4 3 3 4 3	3 2 3 3 2 2 3 2	2 1 2 2 1 1 2 1	1 3 5 1	

(*) Ajoutez à la fin de chacune des lignes { du n° 1, les notes 1 5 3 1 / du n° 2, les notes 1 3 5 1

LIVRE III BIS.

ÉTUDE DES DIÈSES ET DES BÉMOLS FONDAMENTAUX(1).

COMMENT ON DOIT ÉTUDIER LES EXERCICES SUIVANTS AU MOYEN DES MODÈLES.

1° Il faut, d'abord, *chanter plusieurs fois*, en s'écoutant avec soin, *le modèle* qui se trouve au-dessus de l'exercice qu'on veut étudier.

2° Il faut, ensuite, *chanter alternativement*, en s'écoutant avec le plus grand soin, *le modèle et la première ligne de la colonne* qui se trouve au-dessous de lui, comme on chante, sur le même air, les différents couplets d'une chanson.

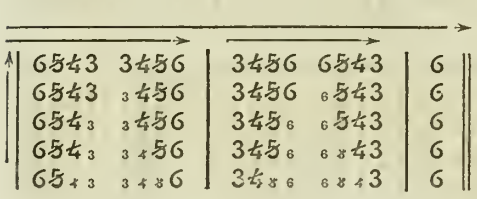
3° Lorsque, par le moyen que nous venons d'indiquer, on s'est rendu parfaitement maître de *la première ligne de la colonne* qui se trouve au-dessous du modèle, au point de la reproduire très-exactement à volonté, il faut étudier l'exercice entier en suivant l'ordre des flèches.

EXEMPLES :

ÉTUDE DE DEUX DIÈSES CONSÉCUTIFS PAR DEGRÉS CONJOINTS

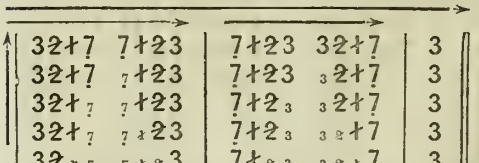
N° 1

Modèle.



N° 2

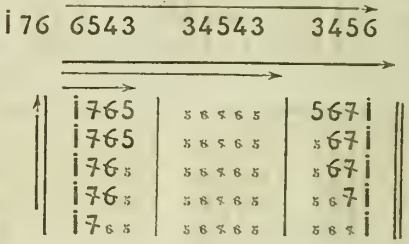
Modèle.



ÉTUDE DE DEUX BÉMOLS CONSÉCUTIFS PAR DEGRÉS CONJOINTS

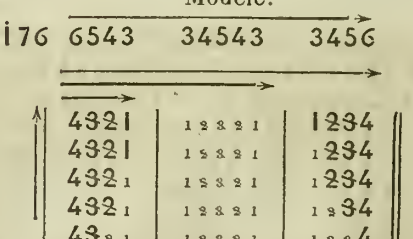
N° 1

Modèle.



N° 2

Modèle.



(1) L'étude des *dièses* et des *bémols fondamentaux* se borne, chez nous, à l'*étude, par degrés conjoints*, des deux parties de la gamme du *mode majeur* et du *mode mineur*, dont les *limites* sont la *tonique* et la *dominante;* et de plus à celle de l'accord parfait de tonique de chacun de ces deux modes.

Nous bornons à cela se genre d'étude, parce que c'est là ce qui, dans une gamme quelconque, donne le mieux le sentiment de la tonalité.

Cette étude n'a pour but que d'éviter des soudures trop multipliées, dans les passages où les modulations en éclair sont d'une durée un peu longue.

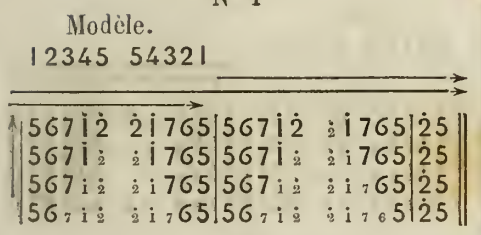
PREMIÈRE SÉRIE

ÉTUDE DU MODE MAJEUR DE SOL ET DE SON RELATIF MINEUR MI.

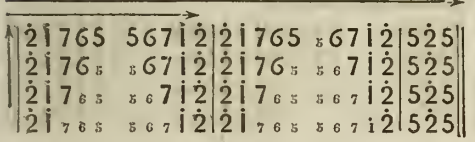
MODE MAJEUR DE SOL.

N° 1

Modèle.

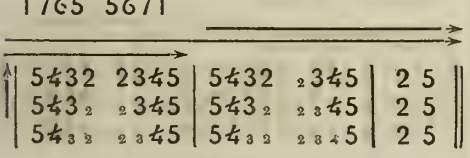


N° 2

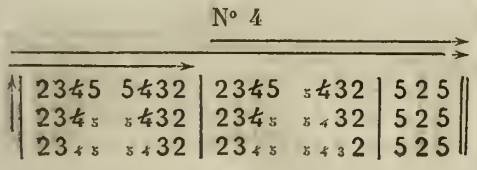


N° 3

Modèle.

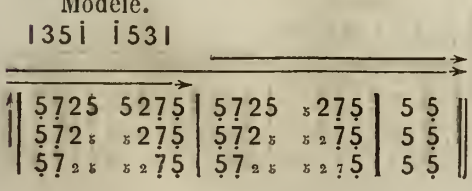


N° 4

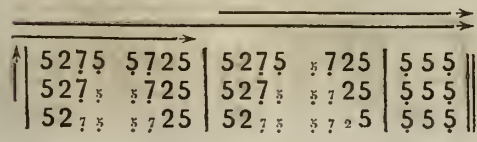


N° 5

Modèle.



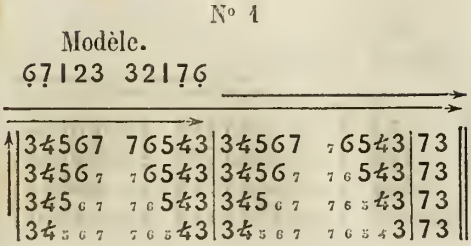
N° 6



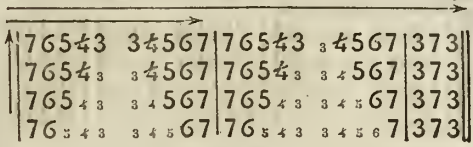
MODE MINEUR DE MI.

N° 1

Modèle.

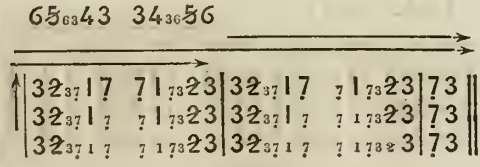


N° 2

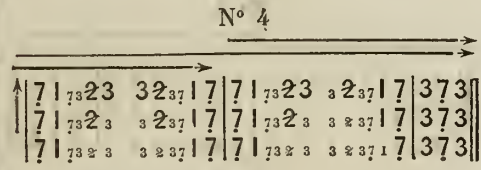


N° 3

Modèle.

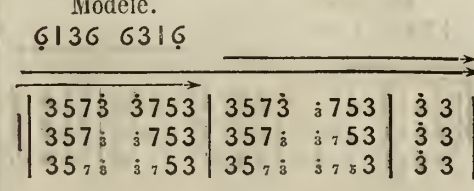


N° 4

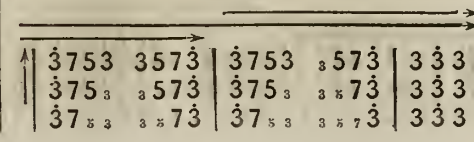


N° 5

Modèle.



N° 6



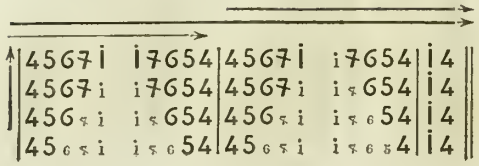
DEUXIÈME SÉRIE

ÉTUDE DU MODE MAJEUR DE FA ET DE SON RELATIF MINEUR RÉ.

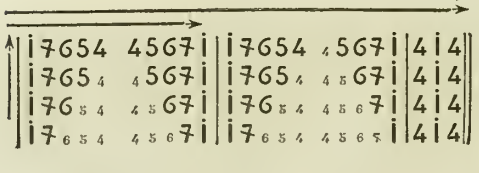
MODE MAJEUR DE FA.

N° 1

Modèle.

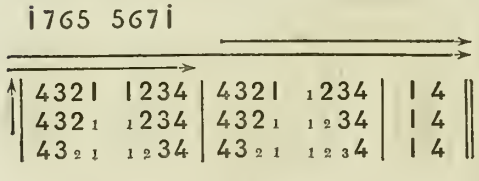


N° 2

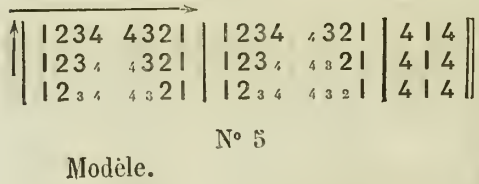


N° 3

Modèle.

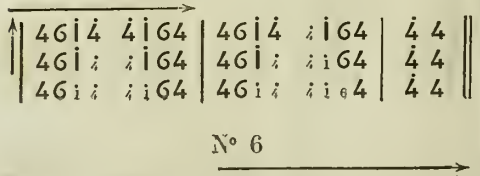


N° 4

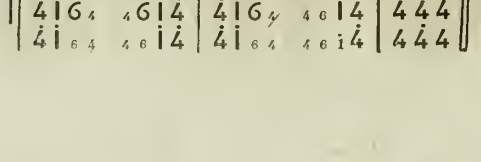


N° 5

Modèle.



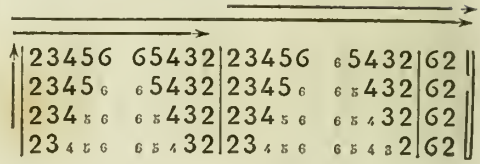
N° 6



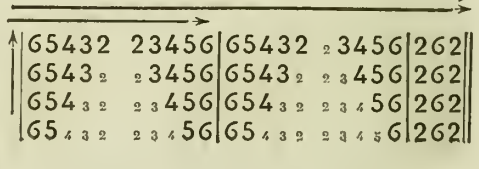
MODE MINEUR DE RÉ.

N° 1

Modèle.

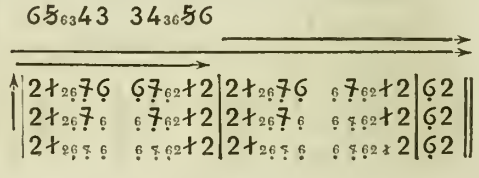


N° 2

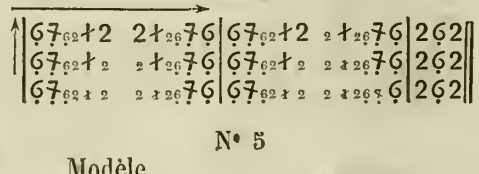


N° 3

Modèle.

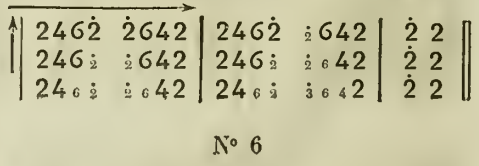


N° 4

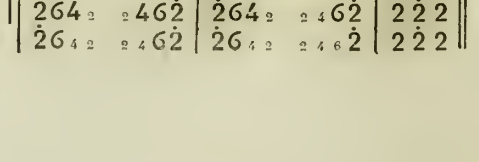


N° 5

Modèle.



N° 6



TROISIÈME SÉRIE

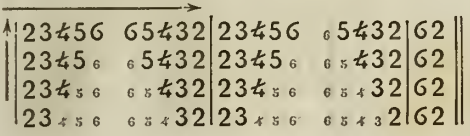
ÉTUDE DU MODE MAJEUR DE RÉ ET DE SON RELATIF MINEUR SI.

MODE MAJEUR DE RÉ.

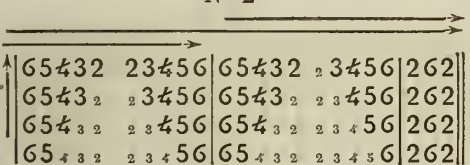
N° 1

Modèle.

12345 54321



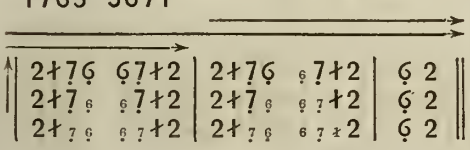
N° 2



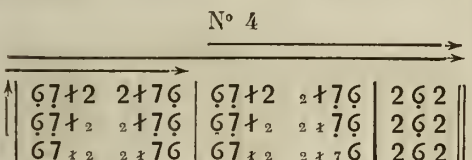
N° 3

Modèle.

i765 567i



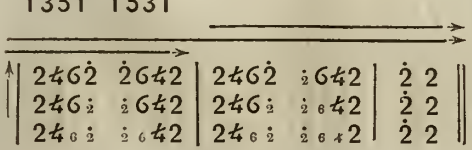
N° 4



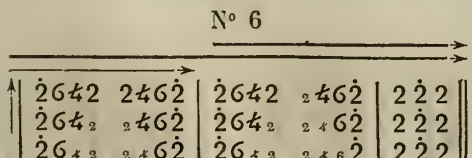
N° 5

Modèle.

135i i531



N° 6

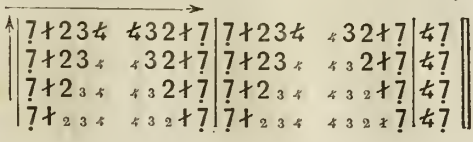


MODE MINEUR DE SI.

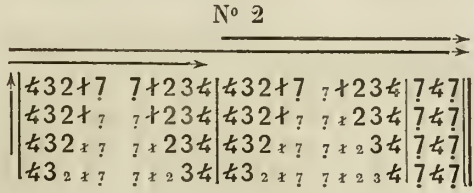
N° 1

Modèle.

6712 3217 6



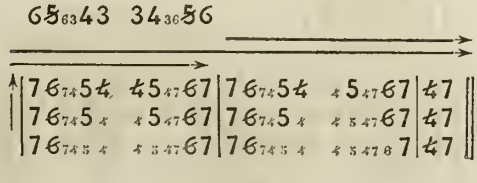
N° 2



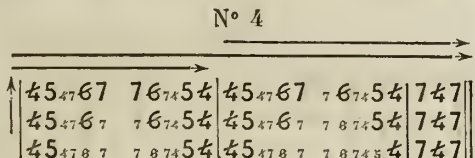
N° 3

Modèle.

65 63 43 34 36 56



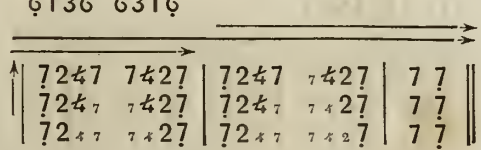
N° 4



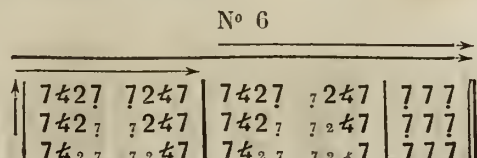
N° 5

Modèle.

6136 6316



N° 6



QUATRIEME SÉRIE

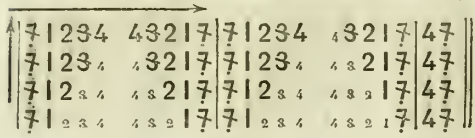
ÉTUDE DU MODE MAJEUR DE SEU ET DE SON RELATIF MINEUR SOL.

MODE MAJEUR DE SEU.

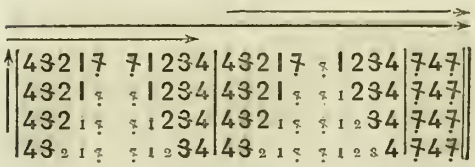
N° 1

Modèle.

12345 54321



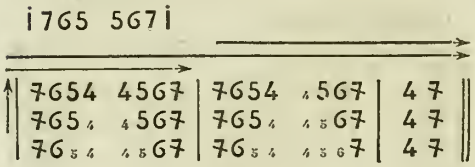
N° 2



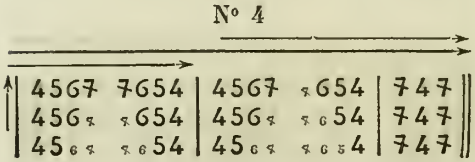
N° 3

Modèle.

i765 567i



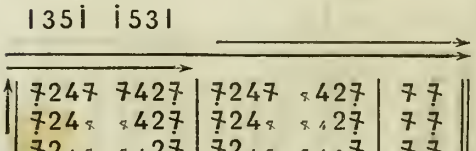
N° 4



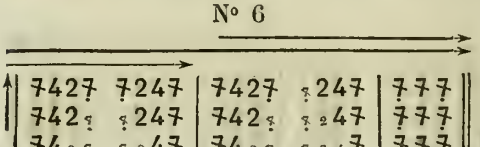
N° 5

Modèle.

135i i531



N° 6

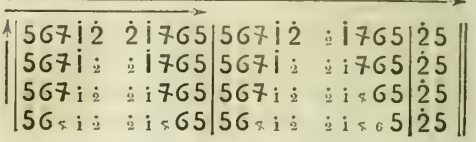


MODE MINEUR DE SOL.

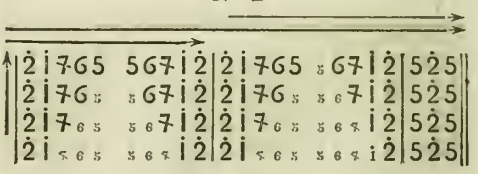
N° 1

Modèle.

6712 3217 6



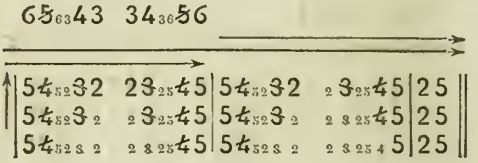
N° 2



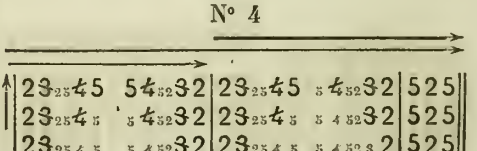
N° 3

Modèle.

65634 34365 6



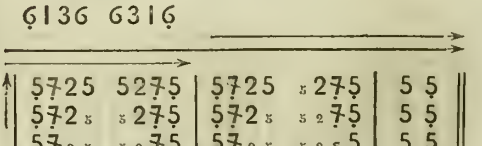
N° 4



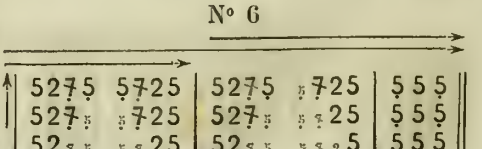
N° 5

Modèle.

6136 6316



N° 6



CINQUIÈME SÉRIE

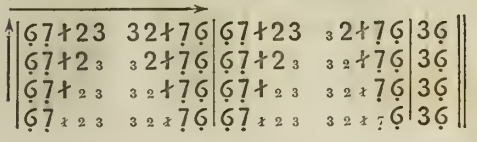
ÉTUDE DU MODE MAJEUR DE LA ET DE SON RELATIF MINEUR FÈ.

MODE MAJEUR DE LA.

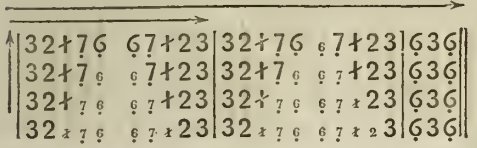
N° 1

Modèle.

12345 54321



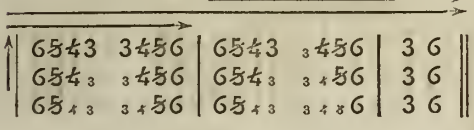
N° 2



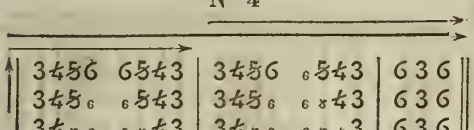
N° 3

Modèle.

1765 5671



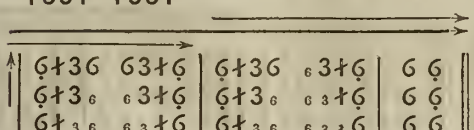
N° 4



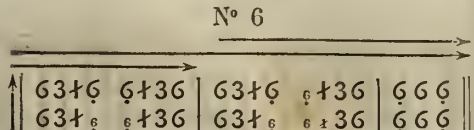
N° 5

Modèle.

135i i531



N° 6

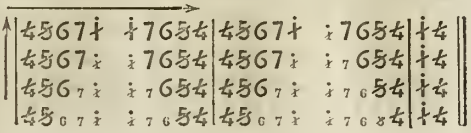


MODE MINEUR DE FÈ.

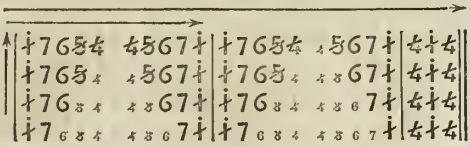
N° 1

Modèle.

6712 3217 6



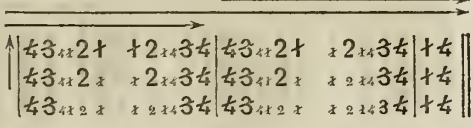
N° 2



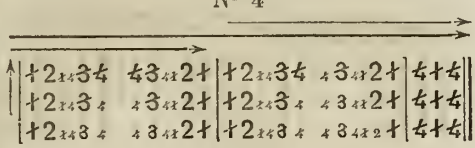
N° 3

Modèle.

6563 4343656



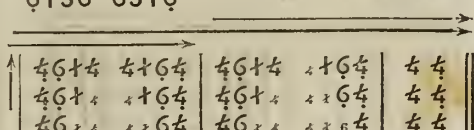
N° 4



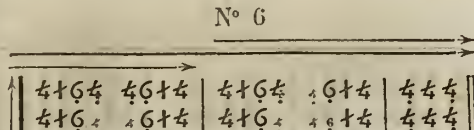
N° 5

Modèle.

6136 6316



N° 6



SIXIÈME SÉRIE

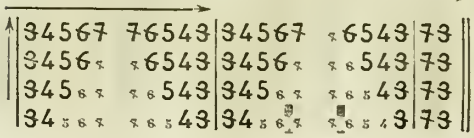
ÉTUDE DU MODE MAJEUR DE MEU ET DE SON RELATIF MINEUR UT.

MODE MAJEUR DE MEU.

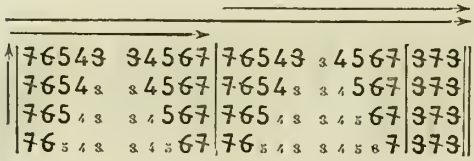
N° 1

Modèle.

12345 54321



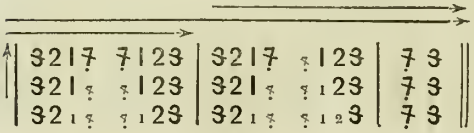
N° 2



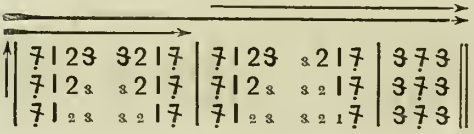
N° 3

Modèle.

i765 567i



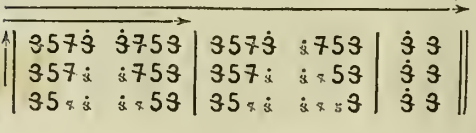
N° 4



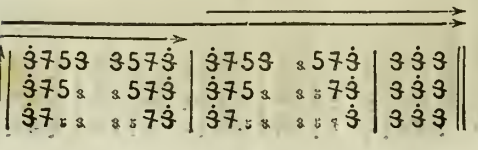
N° 5

Modèle.

135i i531



N° 6

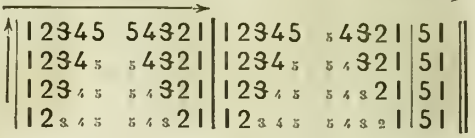


MODE MINEUR D'UT.

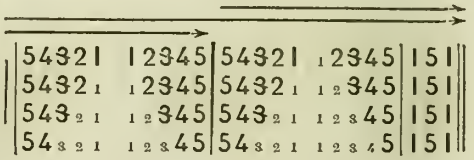
N° 1

Modèle.

671 23 321 76



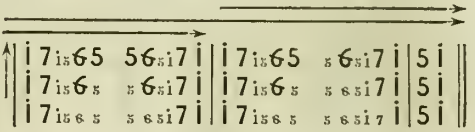
N° 2



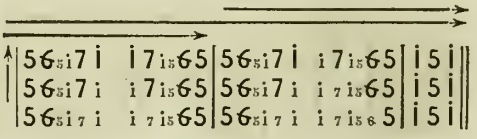
N° 3

Modèle.

65 63 43 34 36 56



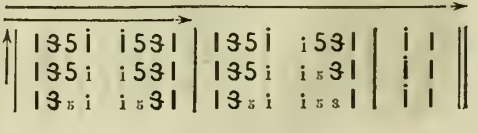
N° 4



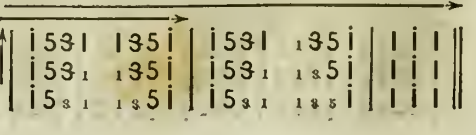
N° 5

Modèle.

61 36 63 16



N° 6



SEPTIÈME SÉRIE

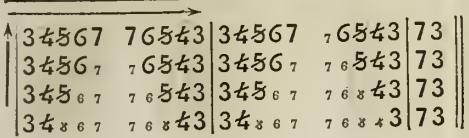
ÉTUDE DU MODE MAJEUR DE MI ET DE SON RELATIF MINEUR TÈ.

MODE MAJEUR DE MI.

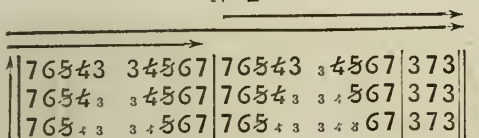
N° 1

Modèle.

12345 54321



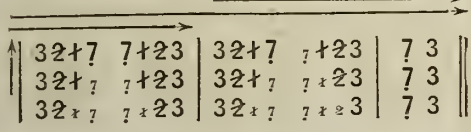
N° 2



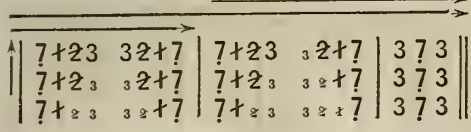
N° 3

Modèle.

1765 5671



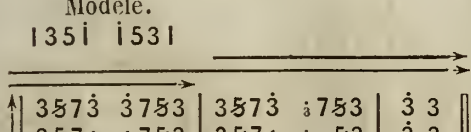
N° 4



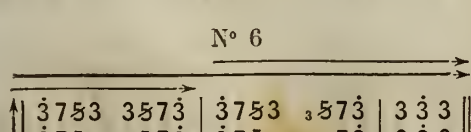
N° 5

Modèle.

1351 1531



N° 6

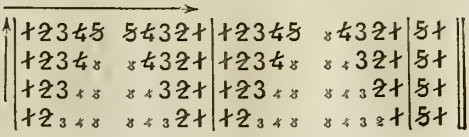


MODE MINEUR DE TÈ.

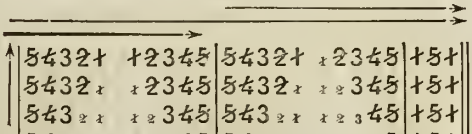
N° 1

Modèle.

6712 3217



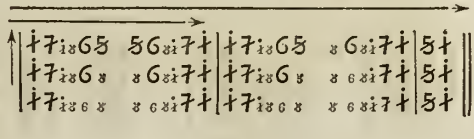
N° 2



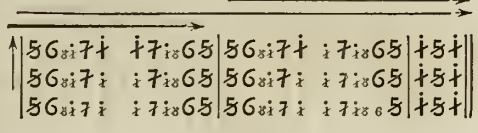
N° 3

Modèle.

656343 343656



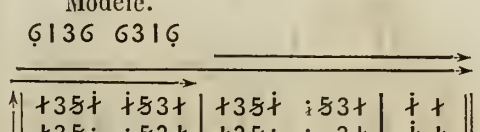
N° 4



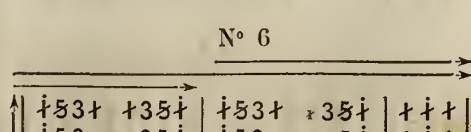
N° 5

Modèle.

6136 6316



N° 6



HUITIÈME SÉRIE

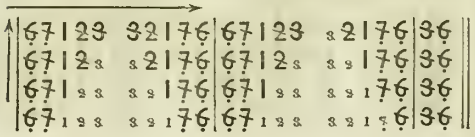
ÉTUDE DU MODE MAJEUR DE LEU ET DE SON RELATIF MINEUR FA.

MODE MAJEUR DE LEU.

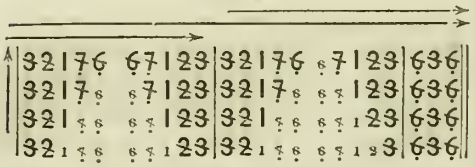
N° 1

Modèle.

12345 54321



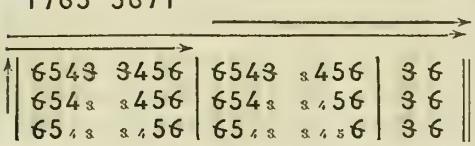
N° 2



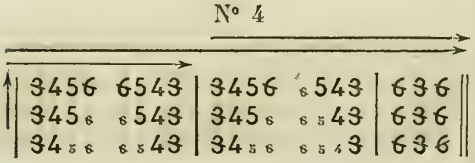
N° 3

Modèle.

i765 567i



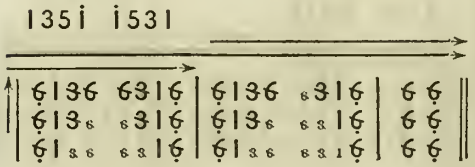
N° 4



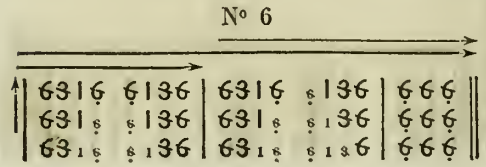
N° 5

Modèle.

135i i531



N° 6

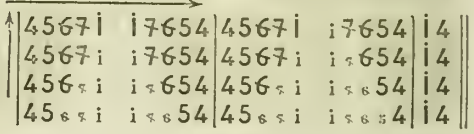


MODE MINEUR DE FA.

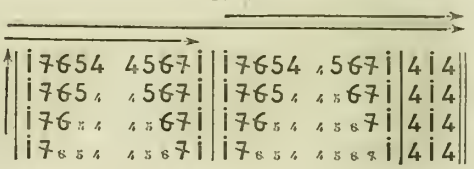
N° 1

Modèle.

671 23 321 76



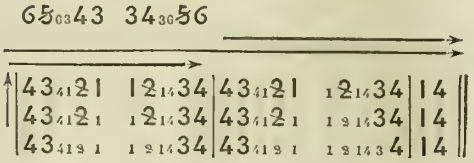
N° 2



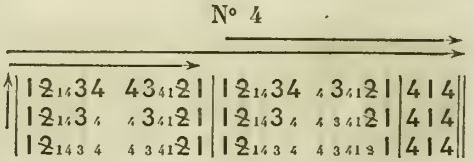
N° 3

Modèle.

65 43 34 56



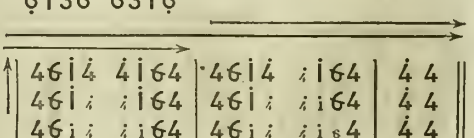
N° 4



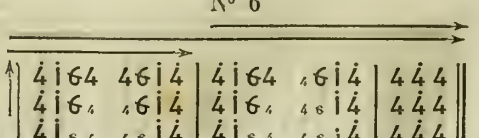
N° 5

Modèle.

6136 6316



N° 6



NEUVIÈME SÉRIE

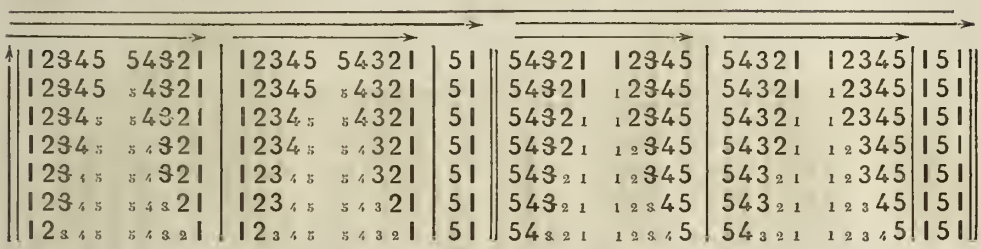
PASSAGE DU MODE MINEUR AU MODE MAJEUR DE MÊME BASE *et vice versà*

GROUPE I.

N° 1

MODE MINEUR D'UT. MODE MAJEUR D'UT. — modèle. 6 7 1 2 3 3 2 1 7 6

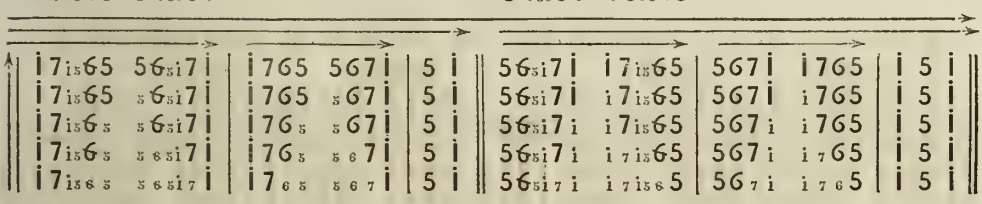
MODE MINEUR D'UT. MODE MAJEUR D'UT. — modèle. 3 2 1 7 6 6 7 1 2 3



N° 2

modèle. 6 5 6 3 4 3 3 4 3 6 5 6

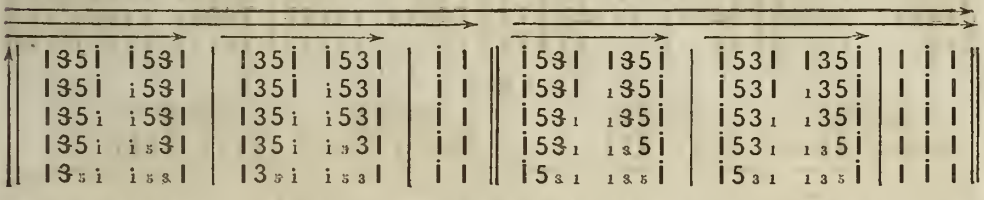
modèle. 3 4 3 6 5 6 6 5 6 3 4 3



N° 3

modèle. 6 1 3 6 6 3 1 6

modèle. 6 3 1 6 6 1 3 6

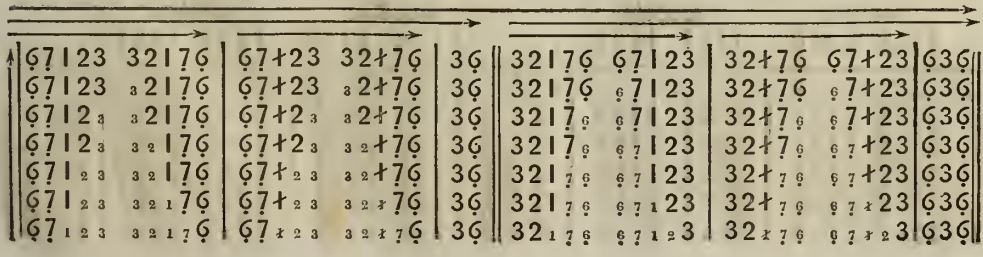


GROUPE II.

N° 1

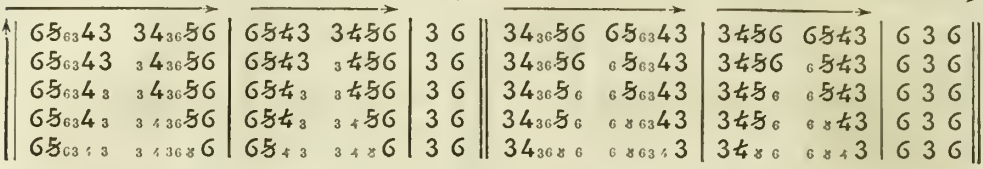
MODE MINEUR DE LA. MODE MAJEUR DE LA. — modèle. 1 2 3 4 5 5 4 3 2 1

MODE MINEUR DE LA. MODE MAJEUR DE LA. — modèle. 5 4 3 2 1 1 2 3 4 5



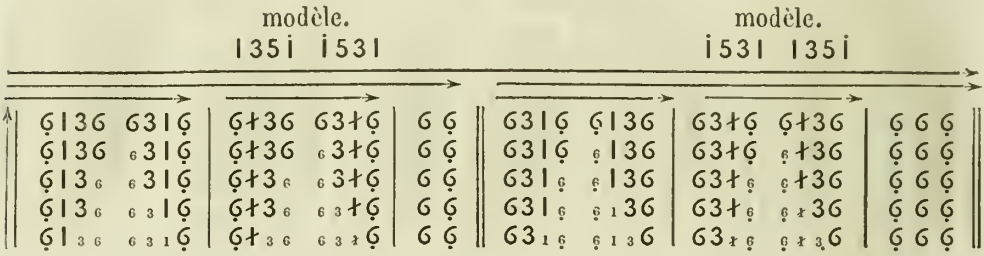
N° 2

modèle. 1765 5671 — modèle. 5671 1765



N° 3

modèle. 1351 1531 — modèle. 1531 1351

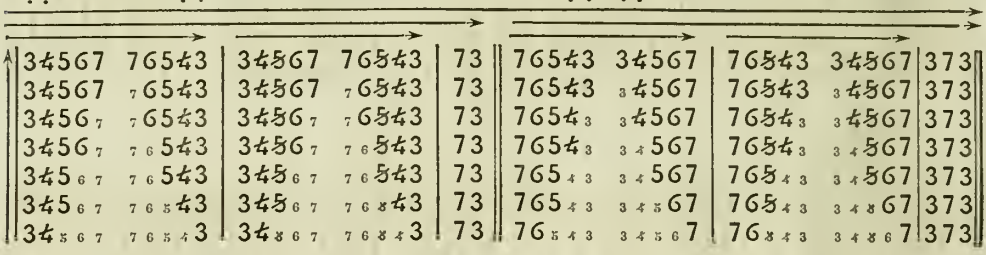


GROUPE III.

N° 1

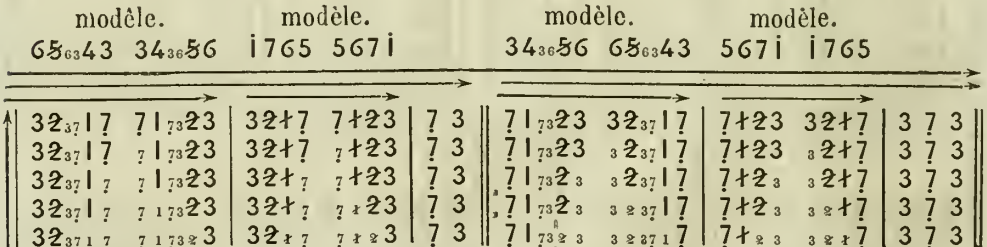
MODE MINEUR DE MI. MODE MAJEUR DE MI. MODE MINEUR DE MI. MODE MAJEUR DE MI.

modèle. 67123 32176 — modèle. 12345 54321 — modèle. 32176 67123 — modèle. 54321 12345



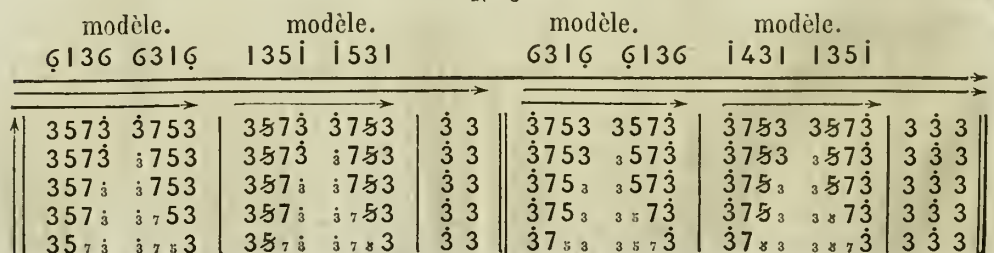
N° 2

modèle. 6563 4345 6 — modèle. 1765 5671 — modèle. 3456 6563 4 — modèle. 5671 1765



N° 3

modèle. 6316 6136 — modèle. 1351 1531 — modèle. 6316 6136 — modèle. 1431 1351



GROUPE IV.

N° 1

MODE MINEUR DE RÉ. modèle.	MODE MAJEUR DE RÉ. modèle.	MODE MIMEUR DE RÉ. modèle.	MODE MAJEUR DE RÉ, modèle.
67123 32176	12345 54321	32176 67123	54321 12345
23456 65432	23456 65432	65432 23456	65432 23456
23456 65432	23456 65432	65432 23456	65432 23456
23456 65432	23456 65432	65432 23456	65432 23456
23456 65432	23456 65432	65432 23456	65432 23456
23456 65432	23456 65432	65432 23456	65432 23456
23456 65432	23456 65432	65432 23456	65432 23456
23456 65432	23456 65432	65432 23456	65432 23456

N° 2

modèle.	modèle.	modèle.	modèle.
65♭6343 34♭3656	i765 567i	34♭3656 65♭6343	567i i765
2♯♮676 67♭6♯♮2	2♯♮76 67♯♮2	67♭6♯♮2 2♯♮♭676	67♯♮2 2♯♮76
2♯♮♭676 6♮76♭6♯♮2	2♯♮76 6♮7♯♮2	67♭6♯♮2 ♭2♯♮♭676	67♯♮2 ♭2♯♮76
2♯♮♭676 6♮76♭6♯♮2	2♯♮76 6♮7♯♮2	67♭6♯♮♭2 ♭2♯♮♭676	67♯♮♭2 ♭2♯♮76
2♯♮♭676 6♮76♭6♯♮2	2♯♮76 6♮7♯♮2	67♭6♯♮♭2 ♭2♯♮♭676	67♯♮♭2 ♭2♯♮76
2♯♮♭6♮6 6♮76♭6♯♮2	2♯♮76 6♮7♯♮2	67♭6♯♮♭2 ♭2♯♮♭6♮6	67♯♮♭2 ♭2♯♮76

N° 3

modèle.	modèle.	modèle.	modèle.
6136 6316	135i i531	6316 6136	i531 135i
2462 2642	2462 2642	2642 2462	2642 2462
2462 2642	2462 2642	2642 2462	2642 2462
2462 2642	2462 2642	2642 2462	2642 2462
2462 2642	2462 2642	2642 2462	2642 2462
2462 2642	2462 2642	2642 2462	2642 2462

GROUPE V.

N° 1

MODE MINEUR DE SOL. modèle.	MODE MAJEUR DE SOL. modèle.	MODE MINEUR DE SOL. modèle.	MODE MAJEUR DE SOL. modèle.
67123 32176	12345 54321	32176 67123	54321 12345
567i2 2i765	567i2 2i765	2i765 567i2	2i765 567i2
567i2 2i765	567i2 2i765	2i765 567i2	2i765 567i2
567i2 2i765	567i2 2i765	2i765 567i2	2i765 567i2
567i2 2i765	567i2 2i765	2i765 567i2	2i765 567i2
567i2 2i765	567i2 2i765	2i765 567i2	2i765 567i2
567i2 2i765	567i2 2i765	2i765 567i2	2i765 567i2
567i2 2i765	567i2 2i765	2i765 567i2	2i765 567i2

N° 2

modèle.	modèle.	modèle.	modèle.
65 63 43 34 36 56	1765 567 1	34 36 56 65 63 43	567 1 1765
54 52 32 23 25 45	5432 2345	2 5	23 25 45 54 52 32	2345 5432	5 2 5
54 52 32 2 3 25 45	5432 2 345	2 5	23 25 45 5 4 52 32	2345 5 432	5 2 5
54 52 3 2 2 3 25 45	543 2 2 345	2 5	23 25 4 5 5 4 52 32	234 5 5 432	5 2 5
54 52 3 2 2 3 25 45	543 2 2 3 45	2 5	23 25 4 5 5 4 52 32	234 5 5 4 32	5 2 5
54 52 3 8 2 2 3 25 4 5	54 3 2 2 3 4 5	2 5	23 25 4 5 5 4 52 3 8 2	23 4 5 5 4 3 2	5 2 5

N° 3

modèle.	modèle.	modèle.	modèle.
6 1 3 6 6 3 1 6	135 1 1531	6 3 1 6 6 1 3 6	1531 135 1
5725 5275	5725 5275	5 5	5275 5725	5275 5725	5 5 5
5725 5 275	5725 5 275	5 5	5275 5 725	5275 5 725	5 5 5
572 5 5 275	572 5 5 275	5 5	527 5 5 725	527 5 5 725	5 5 5
572 5 5 2 75	572 5 5 2 75	5 5	527 5 5 5 25	527 5 5 7 25	5 5 5
57 2 5 5 2 5 5	57 2 5 5 2 75	5 5	52 5 5 5 5 2 5	52 7 5 5 7 2 5	5 5 5

GROUPE VI.

N° 1

MODE MINEUR DE FA. modèle.	MODE MAJEUR DE FA. modèle.	MODE MINEUR DE FA. modèle.	MODE MAJEUR DE FA. modèle.
6 7 123 321 7 6	12345 54321	321 7 6 6 7 123	54321 12345
4567 1 1 7654	4567 1 1 7654	4 1 4	1 7654 4567 1	1 7654 4567 1	4 1 4
4567 1 1 7654	4567 1 1 7654	4 1 4	1 7654 4 567 1	1 7654 4 567 1	4 1 4
4567 1 1 7654	4567 1 1 7654	4 1 4	1 765 4 4 567 1	1 765 4 4 567 1	4 1 4
4567 1 1 7 654	4567 1 1 7 654	4 1 4	1 765 4 4 5 67 1	1 765 4 4 5 67 1	4 1 4
456 7 1 1 7 654	456 7 1 1 7 654	4 1 4	1 76 5 4 4 5 67 1	1 76 5 4 4 5 67 1	4 1 4
456 7 1 1 7 6 54	456 7 1 1 7 6 54	4 1 4	1 76 5 4 4 5 6 7 1	1 76 5 4 4 5 6 7 1	4 1 4
45 6 7 1 1 7 6 5 4	45 6 7 1 1 7 6 5 4	4 1 4	1 7 6 5 4 4 5 6 7 1	1 7 6 5 4 4 5 6 7 1	4 1 4

N° 2

modèle.	modèle.	modèle.	modèle.
65 63 43 34 36 56	1765 567 1	34 36 56 65 63 43	567 1 1765
43 41 21 12 14 34	4321 1234	1 4	12 14 34 43 41 21	1234 4321	4 1 4
43 41 21 1 2 14 34	4321 1 234	1 4	12 14 34 4 3 41 21	1234 4 321	4 1 4
43 41 2 1 1 2 14 34	432 1 1 234	1 4	12 14 3 4 4 3 41 21	123 4 4 321	4 1 4
43 41 2 1 1 2 14 34	432 1 1 2 34	1 4	12 14 3 4 4 3 41 2 1	123 4 4 3 21	4 1 4
43 41 2 1 1 2 14 3 4	43 2 1 1 2 3 4	1 4	12 14 3 4 4 3 41 2 1	12 3 4 4 3 2 1	4 1 4

N° 3

modèle.	modèle.	modèle.	modèle.
6 1 3 6 6 3 1 6	135 1 1531	6 3 1 6 6 1 3 6	1531 135 1
46 1 4 4 1 64	46 1 4 4 1 64	4 4	4 1 64 46 1 4	4 1 64 46 1 4	4 4 4
46 1 4 4 1 64	46 1 4 4 1 64	4 4	4 1 64 4 6 1 4	4 1 64 4 6 1 4	4 4 4
46 1 4 4 1 64	46 1 4 4 1 64	4 4	4 1 6 4 4 6 1 4	4 1 6 4 4 6 1 4	4 4 4
46 1 4 4 1 64	46 1 4 4 1 64	4 4	4 1 6 4 4 6 1 4	4 1 6 4 4 6 1 4	4 4 4
46 1 4 4 1 6 4	46 1 4 4 1 6 4	4 4	4 1 6 4 4 6 1 4	4 1 6 4 4 6 1 4	4 4 4

LIVRE III TER.

ÉTUDE DES DIÈSES ET DES BÉMOLS ACCIDENTELS.

Ce livre se compose de quatorze groupes, chacun d'eux est divisé en plusieurs numéros; les fragments de chacun des numéros sont séparés les uns des autres par ce signe : —; chacun des numéros du même groupe étant écrit dans un ton différent de ses voisins, nous soudons ensemble, au moyen de *syllabes de mutation*, INVENTÉES PAR M. AIMÉ PARIS, tous les numéros du même groupe, afin qu'on puisse chanter sans interruption le groupe entier.

COMMENT ON DOIT SE SERVIR DES SYLLABES DE MUTATION.

EXEMPLE I.

Le *dernier fragment* du N° 1 (DIÈSES) est :

1 3 4 3 6 7 7 | 1 7 6 5 6 7 | 1 5 SUT → (Vérifiez ci-dessous, page 64).

Le mot SUT, qui se trouve après le 5 , signifie que le son du SOL du N° 1, doit être pris comme TONIQUE du N° 2. Il faut donc SANS CHANGER LE SON DU SOL LE TRANSFORMER EN TONIQUE, au moyen de la syllabe de mutation SUT; 5 et 1 ne sont donc qu'un seul et même son, articulé sous le nom de SUT, syllabe formée par l'articulation S du mot SOL et par le mot entier UT; la *flèche horizontale* → qui termine le N° 1, indique que le premier son du N° 2 doit être pris à l'*unisson* du dernier son du N° 1.

EXEMPLE II.

Le *dernier fragment* du N° 1 (BÉMOLS) est :

1 5 | 1 7 | 1 2 3 | 1 7 | 5 6 5 6 5 | 1 UOL ↘ (Vérifiez ci-dessous, page 64).

Le mot UOL, qui se trouve après le 1, signifie que le son de l'UT du N° 1, doit être pris comme dominante du N° 2. Il faut donc SANS CHANGER LE SON DE L'UT LE TRANSFORMER EN DOMINANTE, au moyen de la syllabe de mutation UOL; 1 et 5 ne sont qu'un seul et même son, articulé sous le nom de UOL, syllabe formée par la voyelle U du mot UT et par la syllabe OL du mot SOL; la *flèche oblique* ↘ qui termine le N° 1, indique que le premier son du N° 2 doit être pris *en descendant.*

EXEMPLE III

La *flèche oblique* ↗ qui termine le N° 4 (BÉMOLS), indique qu'il faut prendre *en montant* le premier son du N° 5 (Vérifiez ci-dessous).

En RÉSUMÉ, les *syllabes de mutation* appartiennent toujours, pour la *première partie* au *mot ancien*, ponr la *deuxième partie* au *mot nouveau.*

Pour étudier la théorie complète des mutations, voir la partie théorique de la Méthode.

GROUPE I. (1)

DIÈSES

N° 1

(124)

1 5 2 2 3 4 4 — 1 1 1 3 2 1 7 6 5 6 7 1 2 3 2 1 — 1 5 6 6 6 7 1 2 2 7 — 1 7 6 6 5 6 7 1 7 6 6 7 1 1 3 3 2 1 7 — 1 3 3 2 2 2 3 2 2 1 7 — 1 7 6 5 6 7 1 7 6 5 6 7 1 7 — 1 1 2 3 4 3 6 6 6 5 6 7 6 6 7 — 1 2 2 2 2 2 — 1 3 4 3 6 7 7 1 1 7 6 5 6 7 1 5 *sut*

N° 2

(56)

1 3 3 3 4 3 2 3 1 — 1 5 5 1 3 3 2 1 5 6 5 3 1 2 2 3 4 3 2 1 — 1 2 2 3 2 3 4 3 4 5 3 — 1 1 1 3 3 2 3 2 3 3 4 3 — 1 3 2 3 1 1 7 1 3 2 1 — 1 5 1 2 3 4 3 2 3 2 1 — 1 2 3 2 3 3 4 3 4 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1 1 3 2 2 — 1 5 5 1 3 2 3 3 4 3 3 2 1 7 6 5 *sut*

N° 3

(13)

1 2 1 7 1 2 2 2 3 2 1 1 5 1 7 1 7 6 6 5 4 4 5 — 1 7 6 5 4 5 — 1 2 3 3 2 1 7 7 6 5 4 5 — 1 2 3 2 1 7 6 5 6 7 1 7 6 5 1 7 6 5 — 1 5 4 5 5 5 4 5 — 1 2 3 2 2 2 2 1 2 1 5 1 7 1 2 1 7 — 1 5 4 5 1 3 3 3 2 2 2 1 — 1 5 4 5 6 5 1 5 4 5 6 5 1 2 1 5 5 4 5 *sut*

N° 4

(56)

1 5 3 5 6 5 4 3 2 2 3 4 3 2 1 5 4 3 2 1 7 1 — 1 5 1 2 2 1 5 4 3 2 1 — 1 3 4 5 4 3 2 2 3 4 3 2 1 7 1 3 4 3 2 1 — 1 2 2 1 5 3 — 1 3 2 3 1 1 7 1 2 3 4 3 1 7 1 2 1 — 1 5 4 3 3 2 2 2 3 4 3 2 1 3 4 3 2 1 7 1 2 1 — 1 3 2 3 1 2 3 — 1 5 1 3 2 3 2 1 5 1 3 4 4 3 3 2 3 1 5 *sut*

N° 5

(11)

1 5 5 4 3 3 4 5 6 5 6 6 5 4 3 — 1 5 4 5 6 5 1 7 1 5 5 5 4 5 6 5 1 — 1 5 4 4 3 3 6 5 6 7 6 5 1 5 4 3 4 3 2 3 4 5 1 7 6 5 4 3 2 3 — 1 5 4 3 2 2 2 1 3 6 5 5 — 1 3 3 5 1 7 7 1 6 5 3 3 5 6 7 7 6 6 5 6 5 3 — 1 2 3 2 2 2 1 2 3 1 — 1 5 6 5 6 5 3 5 6 5 4 5 — 1 3 2 3 4 3 5 *sut*

BÉMOLS

N° 1

(13)

1 1 5 6 5 1 3 2 1 — 1 2 1 1 7 6 5 6 6 6 5 6 6 5 — 1 5 6 5 1 2 2 1 5 6 5 1 2 2 1 — 1 2 2 3 2 1 1 1 1 7 — 1 2 3 2 1 2 1 7 7 1 2 1 5 — 1 5 6 7 6 6 5 — 1 5 1 2 2 3 3 2 2 1 5 1 2 3 2 1 — 1 2 2 2 1 5 5 6 5 4 5 5 — 1 5 1 7 1 2 3 1 1 7 1 5 6 5 6 5 1 *uol*

N° 2

(71)

1 5 5 5 1 2 1 5 6 5 5 5 6 5 — 1 5 5 6 6 6 6 5 — 1 5 5 6 7 6 6 5 3 5 4 3 — 1 2 2 3 3 2 1 2 2 — 1 2 3 2 1 7 1 3 5 — 1 5 6 5 1 5 6 5 3 4 3 2 1 — — 1 7 6 5 3 3 1 7 6 5 6 5 4 5 5 6 5 5 4 5 1 7 6 5 5 4 3 — 1 7 6 6 5 6 7 6 6 7 6 5 5 4 3 1 5 1 *uol*

N° 3

(54)

1 2 4 2 1 7 6 5 5 5 6 7 1 2 3 3 2 2 3 2 1 — 1 4 4 3 2 2 1 7 1 1 2 3 2 1 3 4 3 2 1 — 1 5 5 6 7 6 6 5 — 1 5 6 6 6 7 6 6 5 5 6 6 7 — 1 5 6 7 6 6 5 1 3 2 1 7 6 5 6 7 6 5 — 1 3 1 1 2 1 5 5 6 5 6 5 1 — 1 5 6 6 7 6 5 1 1 5 6 6 6 5 6 7 6 5 1 *uol*

N° 4

(72)

1 7 1 2 3 3 3 3 2 2 3 2 — 1 5 5 5 6 5 5 4 5 1 7 1 2 1 7 1 5 — 1 5 6 5 6 5 5 6 5 1 — 1 3 2 1 5 5 6 7 7 6 6 5 — 1 3 4 5 6 5 1 — 1 5 1 6 6 6 7 6 5 3 4 3 — 1 7 7 7 1 2 3 2 1 7 1 2 3 2 1 7 — 1 2 2 1 5 5 6 5 5 4 5 5 — 1 5 6 6 7 6 6 5 4 4 3 5 6 5 3 6 7 1 2 1 5 4 4 3 1 5 1 *uol*

N° 5

(57)

1 2 1 5 5 1 2 3 3 3 2 — 1 2 2 3 2 2 — 1 3 4 3 2 1 7 6 6 5 1 1 1 7 1 2 2 3 2 1 5 — 1 5 6 7 6 5 4 3 3 4 5 4 3 — 1 2 3 2 3 2 2 1 7 7 — 1 2 3 2 1 3 2 1 5 4 3 2 1 — 1 5 6 6 6 7 6 5 6 6 5 — 1 5 6 5 1 5 6 6 6 6 5 6 7 6 5 1 2 1 5 6 6 6 5 6 7 6 5 — 1 3 1 1 2 1 5 5 6 5 5 6 5 1 *uol*

(1) Les chiffres en védette indiquent l'étendue vocale de chaque fragment.

DIÈSES

N° 6

(36)

1 5 6 6 5 1 5 6 5 6 7 1 2 1 7 — 1 2 3 2 1 2 1 5 6 5 — 1 7 7 7 1 3 4 3 1 7 1 2 1 5 6 6 6 5 5 6 5 4 3 2 3 — 1 5 3 5 1 5 4 5 6 5 1 3 3 — 1 7 6 5 5 5 5 6 1 7 6 5 3 1 7 7 6 5 6 5 1 3 2 1 7 1 5 6 5 — 1 3 2 1 2 2 2 3 4 3 2 3 4 3 2 1 2 1 7 1 — 1 5 4 5 1 3 2 1 2 3 4 3 5 6 7 1 3 1 5 *sut*

N° 7

(7 3)

1 2 1 5 4 5 3 5 4 5 1 2 — 1 3 2 3 4 3 6 5 6 7 6 5 3 — 1 5 4 5 1 7 6 5 4 5 6 5 3 — 1 3 4 3 6 5 5 6 7 6 5 3 2 — 1 7 1 3 3 3 2 2 3 — 1 1 5 6 5 4 4 3 3 2 3 3 — 1 5 5 1 7 1 5 4 3 2 3 1 — 1 2 1 2 3 1 3 2 1 2 3 1 *uol*

N° 7

(5 1)

1 7 1 2 3 4 4 4 3 1 5 6 6 5 5 5 5 6 6 5 — 1 5 5 6 5 6 5 5 5 6 5 6 5 5 1 — 1 5 6 7 6 5 6 5 3 4 3 — 1 5 6 5 5 6 7 1 5 1 — 1 5 4 5 5 6 5 5 5 6 7 6 5 6 5 3 4 3 2 1 — 1 5 6 6 7 6 5 5 4 3 5 1

GROUPE II.

DIÈSES

N° 1

(1 2 4)

1 7 6 5 6 5 6 5 6 5 3 4 — 1 7 7 6 5 5 6 1 2 3 3 2 1 6 6 — 1 3 2 1 2 3 6 3 2 2 2 1 7 1 2 1 6 1 7 — 1 1 1 7 6 5 4 5 3 — 1 5 5 5 6 6 7 6 5 4 5 3 2 1 1 2 1 7 — 1 7 7 6 5 5 4 5 3 5 3 2 1 — 1 6 6 6 7 7 7 1 2 1 7 6 7 6 5 6 3 3 3 1 7 6 3 3 1 6 6 7 — 1 2 1 6 7 1 3 1 7 7 1 3 4 3 2 1 7 6 6 5 5 6 3 2 1 *uol*

N° 2

(5 1)

1 2 3 3 2 1 2 3 2 — 1 2 3 3 2 1 2 3 2 3 4 5 — 1 7 6 5 3 1 7 7 6 6 7 1 5 6 7 1 5 4 5 3 — 1 3 2 1 1 5 6 5 4 5 3 2 3 3 2 1 7 6 7 1 5 — 1 2 2 1 5 4 4 5 6 5 4 5 3 2 2 1 5 5 4 5 6 5 3 3 5 6 5 5 4 5 — 1 3 1 6 5 6 3 2 2 2 1 7 1 5 4 5 1 1 5 6 5 5 4 3 2 1 5 6 5 1 — 1 5 6 5 6 5 4 5 4 5 3 3 2 1 *uol*

N° 3

(5 5)

1 5 5 4 3 3 2 1 2 3 2 — 1 2 3 2 3 2 1 7 6 5 6 5 4 3 2 2 1 — 1 3 2 1 2 1 5 6 7 6 7 6 5 1 3 2 2 1 7 7 1 1 1 7 1 *uol*

Édition de 1863

BÉMOLS

N° 6

(1 3)

1 1 2 3 3 3 2 1 1 1 2 1 7 1 5 — 1 2 3 2 1 3 2 2 1 5 1 7 6 7 7 1 5 — 1 5 5 6 5 5 4 3 5 5 5 6 6 5 1 2 1 7 1 — 1 5 6 5 5 4 5 5 6 5 3 5 6 5 1 7 1 5 1 — 1 5 6 7 7 6 5 1 5 5 5 6 7 6 5 5 4 4 3 5 6 5 5 6 5 4 3 — 1 5 6 7 6 5 5 5 6 7 1 5 5 4 3 5 6 7 1 2 1 5 6 7 *uol*

N° 7

(5 1)

1 7 1 2 3 4 4 4 3 1 5 6 6 5 5 5 5 6 6 5 — 1 5 5 6 5 6 5 5 5 6 5 6 5 5 1 — 1 5 6 7 6 6 5 6 6 5 3 4 3 — 1 5 6 5 5 6 7 1 5 1 — 1 2 2 3 2 1 3 4 5 1 2 3 2 1 3 5 6 5 5 6 7 1 5 1 — 1 5 4 5 5 6 5 5 5 6 7 6 5 6 5 3 4 3 2 1 — 1 5 6 6 7 6 5 5 4 3 5 1

BÉMOLS

N° 1

(3 4 3)

1 1 1 5 6 7 6 5 1 5 6 7 1 2 1 5 6 7 6 5 1 5 6 6 5 — 1 7 7 7 1 2 2 2 3 5 1 7 1 5 — 1 5 5 6 6 7 6 5 5 4 3 — 1 7 7 7 1 1 2 2 3 5 1 7 1 5 *sut*

N° 2

(5 1)

1 2 3 2 1 1 3 4 5 1 2 3 2 2 2 3 2 — 1 5 5 5 6 7 6 5 5 4 3 — 1 5 5 5 6 6 5 1 7 1 2 1 7 — 1 5 6 5 1 5 5 6 5 1 5 — 1 5 6 7 6 5 5 4 3 2 2 1 3 3 5 6 5 4 3 2 1 7 1 2 3 2 1 5 5 — 1 2 2 3 2 1 1 3 4 5 5 5 5 4 5 — 1 2 3 3 3 2 1 1 3 4 4 4 5 4 3 — 1 5 6 5 1 2 3 4 5 6 7 6 5 6 5 4 4 3 5 3 4 3 2 2 2 3 3 2 1 5 *sut*

N° 3

(1 2 4 5)

1 5 1 2 2 2 3 2 2 3 2 1 1 3 4 3 2 2 3 3 3 2 1 5 — 1 5 5 6 5 5 4 4 3 1 2 3 3 2 2 1 — 1 1 2 3 3 2 1 1 3 4 4 3 1 2 3 2 1 1 1 2 2 1 7 — 1 5 6 6 7 7 7 6 5 1 1 1 1 2 1 1 3 3 2 1 5 3 — 1 2 3 3 2 1 7 7 6 5 4 5 6 6 7 7 6 5 6 5 *sut*

DIÈSES

N° 4

(5 6 3)

1 3 2 3 4 3 5 4 3 5 6 5 6 7 1 5 6 5 4 3 2 1 7 1 — 1 5 6 5 4 3 2 3 1 5 6 5 6 6 5 — 1 3 5 1 7 6 5 5 4 5 6 5 1 7 6 6 5 1 2 3 3 1 5 6 5 4 5 — 1 5 4 5 6 6 5 5 1 7 6 6 5 1 1 7 1 — 1 3 5 6 5 1 7 1 5 4 5 6 5 — 1 5 5 1 7 6 5 5 4 4 5 6 7 1 1 2 3 2 2 1 7 — 1 3 4 5 4 3 2 2 3 4 3 5 6 5 4 5 4 5 3 2 3 2 1 7 6 5 1 2 1

BÉMOLS

N° 4

(7 2)

1 3 1 2 2 2 3 2 1 5 — 1 3 5 1 2 2 2 3 2 1 2 — 1 1 2 1 1 2 1 1 3 1 2 3 3 2 1 7 1 5 — 1 5 4 2 4 2 3 2 1 5 4 2 4 2 3 2 — 1 1 2 3 2 1 5 4 4 4 5 — 1 2 3 3 3 2 1 3 4 4 5 4 3 — 1 2 3 2 1 5 5 5 5 5 4 5 — 1 5 6 6 6 6 6 7 6 5 6 7 6 6 5 1 5 6 5 3 — 1 5 4 3 2 2 3 2 1 1 2 — 1 5 6 7 1 5 6 7 7 6 5 1 1 1 1 2 1

GROUPE III.

DIÈSES

N° 1

(2 5)

1 5 5 4 4 5 5 4 4 4 3 3 — 1 3 1 7 1 2 1 7 1 3 2 3 3 2 1 1 1 5 5 3 — 5 4 4 5 1 7 6 5 1 7 1 2 3 3 1 7 7 6 7 7 6 5 — 1 7 1 2 3 3 2 2 2 2 4 2 2 1 1 1 7 1 3 2 4 2 2 1 5 — 1 2 2 1 5 4 5 5 3 2 4 2 2 1 7 — 1 5 6 6 7 1 1 5 6 5 6 6 5 4 3 2 3 — 1 5 6 6 5 1 7 6 5 6 6 5 3 5 5 5 1 5 6 5 — 1 5 3 4 5 5 5 4 5 5 4 3 2 3 — 1 5 4 3 2 4 2 1 3 4 3 2 1 2 2 1 5 6 7 1 5 4 5 5 4 3 2 1 — 1 3 2 3 3 2 1 5 5 5 3 — 1 3 2 3 3 2 1 7 6 7 1 5 *sut*

N° 2

(5 1)

1 2 4 2 3 1 5 4 5 1 5 6 5 4 5 5 4 4 4 3 2 1 3 3 2 1 2 1 — 5 4 3 2 3 1 5 6 5 5 4 5 5 4 3 — 1 3 3 3 2 3 3 2 2 2 2 1 2 3 1 — 1 5 5 5 4 5 5 5 4 4 3 3 5 5 5 4 5 5 4 4 3 3 5 4 5 4 5 — 1 5 4 5 5 4 3 5 4 5 6 5 2 — 1 5 5 5 4 4 5 5 4 4 4 3 — 1 7 1 5 3 2 4 2 2 1 5 6 5 — 1 5 4 5 5 4 3 3 5 4 5 5 4 3 3 3 2 3 3 2 1 — 1 3 3 3 4 4 6 6 6 6 5 6 6 5 5 5 4 4 3 3 2 2 3 3 2 3 2 1 7 6 5 6 6 5 — 1 7 7 7 7 7 1 5 4 5 5 4 3 2 1 1 7 7 1 5 4 5 5 4 3 2 1 1 2 2 1 — 1 5 4 5 5 4 3 1 2 3 2 1 — 1 7 6 5 4 3 5 3 2 2 2 4 2 2 1 1 5 6 5 — 1 5 6 6 7 6 5 5 4 5 5 4 3 2 1 5 4 3 — 1 5 4 5 5 4 3 3 5 4 5 4 3 2 1 3 5 — 1 3 4 5 6 6 5 5 4 5 5 4 3 3 2 — 1 5 4 5 5 4 3 3 2 4 2 3 2 2 1 — 1 5 4 5 5 4 3 2 2 1 5 *sut*

N° 3

(1 3)

1 5 6 7 1 5 3 2 1 5 4 5 5 4 4 3 3 2 2 1 — 1 5 5 1 7 6 5 6 5 4 5 5 4 3 — 1 7 1 5 4 5 3 5 6 6 5 3 1 5 4 5 5 4 3 — 1 5 5 4 4 5 5 4 3 3 — 1 5 1 7 6 5 6 7 7 1 2 4 2 2 1 5 6 5 — 1 5 5 6 7 1 2 3 2 1 7 6 5 4 5 5 4 3 2 1 — 1 5 6 5 4 5 1 3 2 1 7 6 5 4 5 5 4 3 2 1 5 *sut*

BÉMOLS

N° 1

(5 1)

1 5 6 6 7 7 7 7 6 6 7 1 5 6 5 — 1 5 5 5 6 6 5 5 6 6 6 7 7 1 — 1 3 1 5 1 2 3 2 1 2 3 2 1 1 3 4 5 1 3 4 5 1 2 3 2 1 1 3 4 5 1 2 3 2 1 — 1 3 4 5 3 2 3 1 5 4 3 2 1 7 1 5 6 5 5 6 7 1 — 1 5 1 2 1 5 4 5 5 4 3 1 2 3 2 3 2 1 1 3 4 5 3 4 3 2 1 1 7 1 5 — 1 5 1 2 3 2 1 1 3 2 1 5 1 2 3 2 1 1 3 2 1 5 3 2 1 — 1 5 4 3 2 3 4 3 1 3 2 1 7 1 5 1 2 3 2 1 1 3 2 1 2 3 2 1 1 3 3 2 1 — 1 5 4 3 1 2 3 3 2 1 5 1 2 3 2 1 7 1 2 2 2 3 2 1 1 3 4 5 5 — 1 7 1 2 2 1 5 6 7 7 6 7 1 5 6 5 1

N° 2

1 5 4 3 2 1 7 1 5 6 5 1 2 3 2 1 1 3 3 3 4 4 4 5 5 1 — 5 5 5 1 2 3 2 1 1 3 4 3 2 1 5 1 2 3 2 1 1 3 4 3 2 1 5 1 — 1 2 2 2 3 2 1 1 3 3 1 2 1 7 1 3 1 2 2 2 3 2 1 1 3 3 1 2 1 5 — 1 5 5 4 4 4 3 1 2 3 3 2 1 3 4 3 1 2 2 3 3 2 1 1 3 3 3 5 — 1 3 2 1 2 3 2 1 9 3 2 1 1 3 2 3 2 3 3 4 3 3 2 2 2 1 1 1 7 1 2 1 5 — 1 2 2 2 3 2 1 1 3 3 1 2 1 7 1 2 2 2 3 2 1 1 3 3 1 2 1 7 1 5 — 1 5 4 4 3 1 2 3 2 1 3 1 7 1 2 3 2 1 5 6 5 1 — 1 5 1 2 2 2 1 7 1 5 5 4 5 6 5 1 2 3 2 1 1 3 1 7 1 2 2 1 5 6 7 1 1 — 1 5 5 4 3 4 3 2 1 7 1 5 1 1 1 1 2 3 3 2 1 1 3 1 5 5 5 5 4 5 3 2 1 5 1 *uol*

N° 3

(1 3)

1 5 6 6 7 7 6 6 7 1 2 1 1 2 2 3 2 1 1 7 1 2 1 5 6 6 6 6 6 5 — 1 5 6 7 6 6 7 1 5 6 5 1 5 5 5 1 1 1 2 1 7 1 5 1 5 3 3 3 3 5 4 5 6 7 6 6 7 6 5 — 1 5 6 7 6 6 7 7 1 7 6 7 1 2 1 7 6 5 — 1 3 4 5 6 7 6 6 7 1 2 1 5 6 7 6 6 7 7 1 3 2 1 7 6 5 — 1 2 2 2 2 2 3 1 2 3 2 1 1 3 2 1 5 1 2 3 2 1 1 3 2 1 5

DIÈSES

N° 4

(56)

1 1 5 4 4 5 3 2 1 5 4 5 5 4 4 3 1 1 7 1 5 — 1 3 5 4 5 3 5 6 5 4 3 5 6 5 4 5 5 5 4 5 5 4 3 — 1 5 4 5 5 4 3 2 1 7 1 — 1 2 3 2 1 5 5 4 5 5 4 3 — 1 5 6 5 4 5 5 4 3 1 1 — 1 2 3 3 5 4 4 4 4 5 5 4 4 3 3 2 2 1 1 7 1 3 5 — 1 5 5 4 5 5 4 4 3 3 2 1 3 5 4 2 1 2 1 — 1 2 4 2 2 1 5 6 7 6 5 1 2 4 2 2 1 5 6 5 1 2 2 4 2 2 1 5 6 5 5 5 4 3 2 1 5 6 7 1 2 2 4 2 2 1 5 6 5 — 1 2 3 1 3 3 3 2 2 1 5 6 7 1 2 2 4 2 2 1 7 1 3 2 1 5 6 5 — 1 2 4 2 2 1 7 1 2 1 5 1 2 2 4 2 2 1 7 1 2 1 5 1

BÉMOLS

N° 4

(13)

1 5 1 2 3 3 2 1 1 3 3 1 1 7 6 5 6 6 5 4 3 3 5 1 — 1 5 3 1 3 5 5 3 2 1 1 2 3 3 3 2 1 1 3 4 4 5 5 1 — 1 2 1 7 1 2 1 7 6 6 7 6 6 7 1 5 4 3 5 6 7 6 6 7 1 5 4 4 5 6 6 6 6 7 6 5 5 4 5 — 1 5 1 7 1 2 1 7 1 2 3 2 1 5 6 5 5 6 5 4 5 5 1 7 1 2 1 — 1 5 5 6 5 5 6 5 3 5 6 5 5 6 5 1 — 1 5 5 4 3 2 1 1 2 3 2 1 5 5 6 5 5 4 3 2 1 1 2 3 2 1 2 3 2 1 1 3 3 5 1 1 2 3 2 1 1 3 3 5 1 — 1 5 6 6 5 5 6 6 7 6 6 7 7 1 2 3 2 1 1 3 2 1 5 5 5 1 7 6 7 1

GROUPE IV.

DIÈSES

N° 1

(34)

1 2 3 2 1 2 1 7 1 2 2 1 7 6 5 6 7 6 5 1 2 1 7 6 5 5 6 7 6 5 — 1 3 2 1 5 6 5 4 5 6 7 1 2 3 1 5 1 2 3 — 1 7 6 5 6 6 1 3 2 2 1 7 1 2 1 1 7 6 5 6 1 3 3 4 5 5 6 7 1 — 1 7 1 5 3 3 1 5 6 7 1 5 6 5 4 5 — 1 2 4 4 2 3 4 4 3 3 4 3 2 4 2 — 1 5 3 3 1 7 6 5 6 7 1 3 2 1 7 6 5 6 7 1 3 2 1 7 6 5 6 7 1 5 *sut*

N° 2

(57)

1 5 4 3 4 3 2 4 2 3 2 — 1 5 6 5 3 5 4 3 2 3 4 3 2 4 2 — 1 2 6 5 6 6 5 6 5 6 5 6 3 4 3 3 6 5 6 7 6 5 6 6 7 1 7 6 5 5 6 7 1 1 7 7 — 1 3 4 3 2 4 2 1 3 4 5 6 5 1 7 — 1 5 4 5 3 2 4 2 3 2 1 7 — 1 3 3 2 4 2 2 1 2 2 3 1 2 1 5 *sut*

N° 3

(1 2 3)

1 5 5 5 4 5 1 7 7 6 5 1 3 1 5 5 6 5 4 5 — 1 3 2 4 2 2 3 1 2 2 — 1 5 5 1 5 3 4 6 5 4 5 5 4 3 5 3 5 1 5 3 2 1 — 1 5 5 5 1 3 2 1 7 6 5 6 5 4 5 5 — 1 1 7 7 6 5 6 6 5 1 3 1 1 2 1 1 7 6 5 — 1 5 3 5 6 5 3 5 6 5 1 7 7 6 7 6 5 4 5 *sut*

N° 4

(5 5 6)

1 3 1 2 3 1 5 5 6 5 4 5 — 1 5 6 6 5 5 6 6 5 1 7 7 7 7 6 7 6 5 6 7 — 1 6 6 6 6 7 6 5 6 7 7 7 1 7 6 6 5 — 1 3 4 3 2 4 2 3 6 5 5 6 6 6 7 1 7 6 3 1 5 *sut*

BÉMOLS

N° 1

(35)

1 5 5 6 7 1 5 3 3 5 4 3 5 6 6 5 5 6 7 1 2 3 — 1 2 1 7 7 1 2 3 2 1 1 7 — 1 2 3 2 1 1 7 1 2 — 1 3 4 5 1 2 3 2 1 7 1 1 7 1 2 3 2 1 5 5 4 3 1 2 3 2 1 7 1 1 7 1 2 3 2 — 1 2 1 5 1 3 1 2 1 5 1 2 3 3 1 2 3 2 1 3 2 3 2 5 4 3 2 1 7 6 5 1 2 3 2 1 — 1 7 1 2 1 7 1 2 3 2 1 5 1 *uol*

N° 2

(7 1)

1 5 5 5 5 6 7 6 6 6 7 7 7 1 1 — 1 2 3 4 5 6 7 6 5 4 4 3 — 1 3 4 5 6 5 5 1 5 6 6 5 4 5 4 3 — 1 1 2 3 2 1 1 3 4 4 5 1 2 3 2 1 2 3 2 1 1 1 1 7 1 2 3 2 1 7 — 1 5 5 6 7 6 5 5 4 3 5 6 7 1 — 1 2 3 2 1 7 1 1 2 3 2 1 2 3 2 3 2 1 5 4 4 3 1 2 3 3 2 — 1 7 7 1 2 3 2 2 1 7 7 1 2 3 2 1 5 1 *uol*

N° 3

(13)

1 5 6 7 7 6 5 5 4 3 4 5 — 1 5 4 3 5 6 5 5 4 3 1 2 3 2 1 1 3 4 4 5 4 5 — 1 5 6 7 7 6 6 5 1 1 7 7 1 3 1 1 — 1 5 5 6 7 7 6 7 6 7 6 5 5 3 5 4 3 2 1 *uol*

N° 4

(5 7)

1 2 1 7 1 5 4 3 1 2 3 3 3 2 1 2 3 2 1 5 — 1 5 1 2 3 2 1 5 5 — 1 3 4 5 6 7 7 7 6 5 5 4 3 2 1 2 2 — 1 2 3 2 1 5 4 4 5 6 7 7 6 6 7 6 5 6 5 1 *uol*

DIESES

N° 5

(12̇)

132154533517671̇5655645 — 1̇765
677677 1̇2̇2̇ 1̇76765665 — 1654322117
656656 5 1̇2̇ 1̇76545

BÉMOLS

N° 5

(12̇3̇)

1̇55567655 — 1̇765435676544
1̇ 1̇76545676554351̇ — 1̇5677776543 2
1 1̇ 1̇ 7 1̇ 2̇17 1̇ 2 3̇3̇2̇151̇

GROUPE V.

DIÈSES

N° 1

(12̇4̇)

1̇517154565 13̇3̇2̇2̇ 4̇ 21567 12 4̇2̇3̇4̇
32̇ — 1̇545 1̇7 1̇712̇ 1̇ 565671̇2 4̇2̇ — 1̇54
5555453545171121 — 1̇551712̇172̇1715
12323 1545 — 1̇567 1̇2̇171545 12̇112315 4
565456 5 1 *uol* →

N° 2

(56̣2̇)

1̇7 1̇7154532135 45 — 15565565
553154567156 5 — 13221565 1̇ 1̇7654 53
2135 45 — 13 1 7̣6̣6̣6̣7̣12 4̇22 — 15 6667
7124̇4̇2̇ 1̇ 1̇7 1̇565343156 5 — 1323 1544 5
54 53 — 133565 3 5 4456715 45 321 3545
— 15 1̇5 35 1 7̣6̣5 6̣7̣12 4̇2353 2 1 *uol* →

N° 3

(3̣6)

15̣1335454 3217̣1 12332 — 153̣56̣
6̣6̣7̣1231543335 454323 — 13335 45
35 4531545321 7̣6̣5̣ — 1565322 33 22
35 445 — 1335 45 45 3565 45351 *uol* →

N° 4

(7̣71̇)

15171512 17̣1 3332 2 13545 — 135 4
551715 45 — 1322324 21324 213354 5
65 1 7̣ — 135 65 45 315 45 1 *uol* →

N° 5

(5̣5)

15̣5̣5̣13 1 56̣6̣7̣12 4 21345 — 123154
535 45 — 1335 45 35 4535 45 3213545 —
156̣7̣12 4̇213 17̣1 3213 54331

BÉMOLS

N° 1

(14̇)

1̇2̇2̇177 13̇2̇2̇ 1̇567 6677 1̇765 — 1̇
5171 2̇34̇4̇4̇312 3̇2̇ 1̇ 1̇77 — 1̇5 1̇ 1̇767 1̇567
765 1̇ 1̇ 1̇ 1̇ 1̇2̇ 1̇56765 — 1̇ 1̇5677776 65 —
1̇2̇2̇2̇34̇3123̇2̇ 1̇7 1̇2̇15 — 1̇77 1̇ 1̇ 1̇2̇2̇3̇211
34̇3123̇2̇ 1̇5 — 15656565 1̇ 1̇ 1̇567654321
234321 5 *sut* →

N° 2

(5̣1̇)

154321 567̣7̣7̣6̣5 — 1345676 51̇56
766 5 — 154312 3 3 21 — 17̣123 1 56̣7̣6̣6̣
7̣7̣1 — 1344312 3 3 3222 32113 4312 3 21 —
15565 54312 3 21 55565 54312 3 22 — 121
54312 3 2 1 1 7̣1 2 — 12221 55312 3 21 —
155444312 3 3 22 1 7̣ — 15̣51 1̇56765 55
67 1̇5 *sut* →

N° 3

(14̇)

1̇34̇4̇3̇2̇2̇ 1̇56765 — 1̇7 1̇2̇3̇2113 4̇312 3̇
2̇ 1̇777 1̇2̇3̇2112 4̇312 3̇2̇ 1̇7 — 1̇55355 1̇5
676554321 3 — 12345654321 1̇ 1̇56765
— 1̇5543156765 1̇5676 67156 7 1̇5 66567
1̇ — 1̇5 4333 1 1̇567666543345 43 —
1̇567656 6512̇ 1̇765 1̇713̇2̇2̇ 1̇5 *sut* →

N° 4

(34̣7̣)

132 1 32 1 7̣ 1 567̣6̣512 1 7̣7̣7̣7̣ 1 —
15̣5̣54312 3 21 5̣6̣5̣54312 3 2 — 15667654
3 1567̣6̣5̣4̣3 1 — 154312 3 2 1 7̣6̣5̣1

GROUPE VI.

DIÈSES

N° 1

(16)

1555 1 1 53 5 4 5 65565 4 5i 2 1 56 5 — 1555i 7 1 76 5 3 5 4 5 65 — 1 5 3 5 4 5 1 2 1 543 — 1 3 2 1 7 1 3 4 3 2 3 2 1 2 2 1 5 3 5 4 5 6 5 1 76 5 1 3 — 1 5 4 5 3 4 5 6 5 3 1 5 4 5 65 — 1 3 2 3 1 5 4 5 1 7 7 1 32343 1 5 *sut*

N° 2

(5 1)

1 7 12 4 2 4 23 2 1 5667 1 5 1 2 1 55 4 5 3 5 4 5 65 — 12223 15 4 5 6555 1 765 4 5 321 1 7 1333 5 444 5 5 1 233 15 445 — 1555 5 6667 12 4 21 32 — 15543 5 4 5 3 5 4 5 3 2 1 55451 232 3 15 45 — 13 5 4 5 32223 15 455 4 5 321 765

N° 3

132 4 21 5 6667 12 4 4 21 32 4 21 76 5 1 22 — 12223 15 4 5 6555 1 765 4 5 321 1 7 — 12233 1 5 444 5 1 7 1 3333 5 445 1 555 5 666 7 12 4 2 32 — 15543 15 4 5 3 5 4 5 1 2 1 5555 45 1 2323 15 45 *sut*

N° 4

(35)

1 3 3 1 6765 63 43 — 1 765 63 43666 7 1 7677 — 1 5 66 5 1 1 77 1 33 5 4 5 1 7 1 5 4 5 1 7 1 3 1 7 1 3 2 3 — 1 5 6 5 1 3 2 3 1 2 1 3 15 6 5 — 1 3 1 6 33334 36 56 — 1 22222 1 1 1 32233 — 1 3 1 65 63 4336 — 1 6 1 1 3 22223 32 4 23 432 — 1 5 1 2 1 5 6567 1 3 23 1 5 *sut*

N° 5

(5 6 1)

13433 67 65 63 432321 — 1 7 1 3 23 15 65433223 — 1333 67 1 1 1 76765 63 4 3 1 765 63 4321 — 1 767 1 3 23 — 13443 234432 315 66 515 65 1 3 23321

BÉMOLS

N° 1

(36)

1 5 667 651 21 7 15 65 5 43 — 13217 1 21 1 56 7 6 5 1 12321 — 132177 1 2 1 7 1 5 6 7 1 56 7 65 5 43217 1 76 5 — 1 5 333 1 22 1 76 7 6 56 5 43 1 56 7 6 54 351 — 1 2 3 2113 4454 312 3 21 13 445 5 6554 312 32 113 4 512 321 23 21 — 11 111 56 7 6 567777766 5 — 1 5 67 65 3 5 1 56 7 65 1 *uol*

N° 2

(56 7 1)

15555 1 56 7 6 5 1 23 2 1 — 15567 65 3 5 654 3 — 1333432 1 56 7 651 2 3 43332343 1 — 1 3 4 51 2233 2 1 12 — 15555 6666 55 4 312 32 — 1544 312 332 1 544 312 3 2 1 554 312 3 2 1 5 1 *uol*

N° 3

(53)

12217 1 2 1 566554 312 3322 1 317 — 12223222 3 21 54321 56 7 65 12 — 1 5 1 7 1 2 3 4 312 3 23 2 1 1 15445 — 1234567 65 1 22 1 5 666 5 1 2 1 56 7 6 5 5 3 134 5 — 122 1 1 56 7 77 6 5 5 45 5 677 1 2 1 5 3 1 5 6545 — 1 2 1 56 7 6 5 5 3 13435 1 — 1 3 3 2 4 21 56 7676554 35 — 1 2 2 4 21 56 77 6554 35 — 1 5554 312 3 215 45 — 1 1 222332223 3 215 44445654 312 32 1 5 *sut*

N° 4

(55)

123 215 4445 — 12223 215 45 — 1 5 6667 65 1 2 4 4 21 1 1 7 1 5 6 5 — 12223 215 44 455 1 223 215 445 — 123 2113 4 312 323 2113 4 312 323 2113 4 31 233 215 445 — 12 15 67 6512 4 4 4 2 2 3 2 17 — 12223 215 44445 — 15566 51 7 1 1223 215 45 5 432 1 5 1

GROUPE VII.

DIÈSES

N° 1

(₁2̇6̇)

İ 55435 İ ₂₂4̸2̇₂ᵢ7 İ — İ ₁2₁56777
67 İ ₂₂4̸2̇₂ İ 7 — İ 767 İ ₂₂4̸2̇3̇ᵢ55ᵢ7 İ ₅65
— İ ₃4̇4̇3̇2̇ᵢ₃4̇4̇3̇2̇ᵢ₃2̇3̇ — İ 55567 İ ₂₂4̸
4̸2̇3̇4̇₃ — İ 5 İ ₂₂4̸4̸2̇ᵢ5 İ ₂₂4̸4̸2̇ — İ 554̸₅ᵢ
7ᵢ54̸₅67 İ 76554̸54̸54̸567 İ 2̇₃₃2̇3̇ —
İ 3̇3̇4̇3̇2̇ᵢ₃2̇2̇2̇2̇2̇3̇ — İ 3̇4̇₅₅4̸5̇₆₆5̸6̇₅54
45543 — İ 765₆₆5̸6354̸₅₅ᵢ7767 İ ₂₂4̸2̇
İ 7 — İ 55ᵢ2̇4̸4̸2̇₃₃2̇2̇3̇4̇₃2̇ᵢ3̇ İ — İ ₅335
₆₆5̸5̸6₆₅ᵢ₇₇6̸7 — İ 2̇4̸4̸4̸₂₂ İ İ 7ᵢ2̇3̇ᵢ₅6₇₇6̸
7₇65 — İ ₅65 İ ₂₂4̸4̸₂ᵢ7ᵢ₅3 — İ ₅34₅₅4̸55
65ᵢ3̇ İ ₅34₅₅4̸5565ᵢ3̇ İ İ 7 İ ₁223₁₅4̸5 —
İ ₅33555₆₆5̸5̸6₆₅ᵢ₇₇6̸6̸6̸7₇ᵢ2̇ İ ₅6₅ İ 7ᵢ5
— İ 7 İ ₂₂4̸2̇₃₃2̇3̇ İ 5*sui*→

N° 2

(İ 3̇)

İ 55₆₆5̸676 6₅432₁₅65 — 15 İ ₅3
35 İ I ₂₂4̸22 — 12345₅65565 4̸₅₅4₃54
334₅₅4̸5654₃21 — 1345₆₆5̸66₅ İ 766
55677 İ — 15₆₆5̸566777655 — İ 2̇ᵢ
₅6₅ᵢ2̇ᵢ₅6₅ᵢ2̇ İ 77 İ İ İ ₅667₇6̸7₇ᵢ — 123̸₂₁
₁34₅₅4̸5 İ 5₆₆5̸6655443 — 134₅₅4̸533
4₅₅4̸53 — 12₃₃2̸31 I 2₃₃2̸31 — İ ₅355 İ
7 İ 7 İ ₂₂4̸2̇ᵢ₅6₅ İ 5₆₆5̸5̸6₅ — İ 5555654̸5
5 İ 7 İ ₁₂4̸2̇ᵢ56₅ᵢ2̇ İ — İ 54̸5₆₆5̸5677ᵢ2̇ İ
— İ ₅656̸₇₇6̸6̸7₇ İ İ İ ₂₂4̸2̇ — İ 5 İ 2̇3̇ İ ₂₂
4̸2̇ İ 765435 İ 5*sui*→

N° 3

(5̣2̇)

1345315̣₁24̸2₁₃₃2̸3 — 12345₆₆5̸6
₆₅₁7̣12321 — 1₃4₅65₆₆5̸5̸5̸6765434₃2
1321 — 17̣1₂₂4̸2224̸22₁₃₃2̸3334321
7̣₁55 — 15̣5̣15̣₁3 I ₅654₃2₁7̣₁5̣₆₆5̸6̣7̣17̣
7̣6̣5̸6̣₆₅ — 12222₁531 I ₂₂4̸4̸22₁33₅65
4₃1₅65̸6₇₇6̸7₇ᵢ — 134₅₅4̸5312₃₃2̸3 — 1
₃4324̸24̸234₅₅4̸53 — 1345₆₆5̸6₆₅4₃2₁
54̸₅₅4₃21 — 565315̣5̣6̣7̣1234₅₅4̸₅651

BÉMOLS

N° 1

(₁2̇5̇)

İ ₅6₅ᵢ₃4̇₃ᵢ7 İ İ 7ᵢ₅₆7̸6₅₅6̸6̸6̸6̸55 —
İ 2̇3̇ᵢ5 İ 3̇ᵢ₃3̸̇2̇ — İ 54̸₅₅4̇3̇ᵢ₂3̸̇2̇ᵢ55554̸₅
İ 556₅₅6̸655 İ 5₆5̸6₅ᵢ2̇3̇ İ 2̇ᵢ7 İ — İ 54̸4̸
₅₅4443₁₂3̸3̸223̸₂₁₁3454₃54₃535*sui*→

N° 2

(5̣İ)

15̣5̣₁₃44433₁₂3̸3̸3̸217̣ — 15443
₁₂3̸3̸3̸2 — 15̣₁₃445433₁₂3̸3̸3̸215 — 13
₁₂3̸3̸222 — 15̣13₁₂3̸2₁7̣₁5̣117̣1₂₂4̸2 —
1513₁₂3̸3̸3̸3̸3̸22₁₅6̣₅17̣₁5̣1 — İ İ 7₆₆7̸
6554̸₅₅43 — 12₁543₁₂3̸3̸2117̣₁223̸22
— 133221₅6̣₅₁32₁7̣₁₅₆7̸6̣5̣ — 154̸₅₅43
₂₂3̸3̸217̣₁2 — 12323̸₃43₅6₅33₁₂3̸3̸2 —

N° 3

17̣₁₅₆7̸₆₅₁7̣1712₁5̣5̣ — 1333554̸5
4̸56₅₅6̸5 — 13217̣6̣₅₅654̸₅32₁567ᵢ₅3₁
₂3̸217̣ — 124̸2332̸3₁54̸₅₅443₁₂3̸3̸217̣
— 13333₁₂3̸3̸3̸3̸3̸3̸2̸3̸₂₁₁₃4₃₁₂3̸3̸3̸3̸₂₁54̸
5₅6̸55 — 15̣₁3432₁354₃₅656₅43454₃
2₁354̸5₁2₁54̸53₁ İ 7ᵢ₅₆7̸6₅₅65₅43432₁
354₃₅656534543₂₁354̸5₁2₁54̸535 İ

N° 4

1554̸4̸4̸₅₅44433₁₂3̸3̸3̸221217̣ —
1333333₅6₅3₁₂3̸222222₁5₁2 — 1223̸
3̸₂₁₁₃4₃₁₂3̸3̸₂₁₃4₅₅4̸4̸5ᵢ76 54̸₅₅4333343
4534₃2 — 1354̸₅₅4₃₁₂3̸215 — 13456₅₅
6̸65 — 154̸₅₅43₁₂3̸21₁7̣6̣₅₁7̣ — 15556
67 İ 2̇ İ 7₆₆7̸6556₅₁22₁ İ ₅67ᵢ5 — 133₁₂
3̸3̸21321 — 17̣₁₅₆7̸6̣₅₅6654332171 I
7̣₁₅₆7̸6̣₅₁ İ 53₁₂3̸2154̸₅₅4315 I İ 5 İ 77ᵢ₅₆
7̸655₆₆5̸6₆₇₇6̸7₇ İ 531 — İ 7ᵢ₅₆7̸6₆₅₅6̸5
₅4̸₅₅434₅₅4̸5 İ 531 — İ İ 7ᵢ₅₆7̸6₆5̸67 İ 2̇
İ 566 5₅6543₁₂3̸215 — 134₅₅4̸55665₅
44₃56543₁₂3̸215 — 12344444 3₁₂3̸₂
₁555 İ İ İ ₅4̸5

DIÈSES

N° 4

(7 2)

1 3 4 5 5 6 6 5 6 6 5 4 3 — 1 3 3 4 4 5 5 5 6 6 5 6 6 5 5 5 4 3 5 6 5 3 — 1 3 3 4 5 5 4 5 6 5 4 3 5 4 3 — 1 2 3 4 5 5 4 5 3 4 3 2 1 3 2 3 3 2 3 2 1 — 1 3 2 1 3 2 2 2 3 3 4 3 2 1 — 1 3 2 1 7 1 2 2 4 2 4 2 1 7 1 5 — 1 3 4 5 5 6 6 5 6 6 5 4 3 5 6 5 5 — 1 5 6 5 5 1 7 7 1 7 1 7 1 2 2 4 4 2 2 1 — 1 3 3 4 3 1 3 5 6 5 5 5 5 6 6 5 5 5 6 6 5 6 6 5 — 1 2 3 2 4 2 3 4 3 2 1 2 1 7 — 1 3 4 3 2 1 5 4 4 4 3 5 6 5 4 3 2 1 2 4 2 2 — 1 5 5 6 5 5 4 3 5 6 6 5 6 7 1 1 7 6 5 1 — 1 2 2 4 2 4 2 1 7 1

GROUPE VIII.

DIÈSES

N° 1

(1 2 3)

1 5 6 7 1 7 6 5 4 5 3 5 4 5 5 — 1 3 3 1 6 1 7 6 5 6 3 3 3 6 7 1 3 1 7 — 1 3 1 6 7 6 5 6 3 6 6 7 1 — 1 5 5 5 1 5 6 5 4 5 1 2 1 7 7 — 1 7 1 2 1 1 2 2 2 1 1 2 2 1 7 6 5 1 2 2 1 1 5 6 5 4 5 1 2 2 1 7 — 1 7 7 6 5 5 5 6 3 2 1 7 6 5 6 — 1 3 3 1 6 1 7 6 5 6 3 3 3 3 3 6 7 1 7 6 5 6 7 1 5 *sut*

N° 2

(5 7)

1 7 1 2 3 4 5 6 5 5 6 5 4 5 6 5 3 5 4 3 2 1 — 1 3 4 3 6 7 6 5 6 3 4 3 3 2 1 — 1 2 3 2 1 7 1 3 2 1 7 6 5 6 7 1 3 2 4 2 3 2 1 5 *sut*

N° 3

(7 3)

1 5 4 5 6 7 1 5 6 5 1 2 1 5 6 5 4 5 1 2 3 1 5 4 5 — 1 3 2 1 1 6 5 6 3 3 6 1 6 5 6 7 6 7 1 — 1 5 4 5 1 7 1 2 3 1 7 1 5 6 5 1 7 6 5 4 5 3 — 1 1 1 5 6 5 4 5 1 2 1 7 — 1 3 3 3 4 3 6 7 1 7 6 5 6 3 3 2 1 2 1 7 1 3 6 5 6 6 6 6 5 6 7 1 1 5 6 5 3 5 6 6 6 6 7 7 6 7 7 1 7 6 5 6 3 6 3 2 — 1 3 6 5 5 6 6 5 6 6 7 1 7 6 5 6 3 3 4 4 3 4 4 3 6 5 6 3 3 2 — 1 3 3 6 7 1 1 7 6 5 6 7 7 6 5 6 3 4 3 4 3 2 1 — 1 5 6 5 4 5 1 2 2 1 1 5 6 5 4 5 6 5 1 7 6 7 1 2 1 5 6 5 4 5 — 1 3 6 7 1 6 5 6 3 3 2 1 2 2 1 3 6 7 6 6 5 6 6 7 — 1 5 4 5 1 7 1 2 3 1 7 1 5 6 5 1 7 6 5 4 5 3 — 1 5 4 5 6 7 1 5 6 5 1 2 1 1 5 6 5 4 5 1 2 1 5 4 5

BÉMOLS

N° 5

(5 6)

1 5 1 3 2 1 2 2 4 2 1 1 7 1 5 6 7 6 5 5 6 5 5 6 5 5 4 3 2 1 — 1 7 6 5 5 6 5 1 3 2 1 1 7 1 5 6 7 6 5 6 5 6 7 1 2 2 4 2 3 1 5 — 1 7 1 5 6 7 6 5 5 6 5 5 6 7 1 2 3 2 1 — 1 2 2 3 3 3 2 1 3 4 4 4 3 1 2 3 3 2 2 1 5 1 3 2 1 5 — 1 7 6 5 1 7 6 5 1 3 1 2 3 2 1 1 3 1 2 3 2 1 1 3 1 2 3 2 1 1 3 1 2 3 2 1 5 — 1 5 1 1 1 1 3 1 2 3 2 1 7 1 5 5 4 3 1 2 3 2 1 7 1 2 — 1 2 1 5 5 5 1 3 1 5 5 5 5 4 4 4 4 3 5 6 5 4 3 1 2 3 2 1 5 5 5 5 4 5 5 4 3 1 2 3 2 1 5 — 1 5 5 5 5 5 5 6 5 5 4 3 1 5 5 4 4 4 4 3 5 4 4 3 1 2 3 2 1 1 3 1 2 3 2 1 7 1

GROUPE VIII.

DIÈSES

N° 1

(5 1)

1 1 1 2 3 3 2 1 7 7 1 5 1 1 2 3 2 1 5 1 7 6 5 — 1 7 7 6 5 1 1 1 1 2 3 3 3 2 1 1 — 1 5 1 1 7 6 5 6 7 7 6 6 7 7 6 6 5 — 1 5 5 5 6 7 1 1 2 3 2 1 7 1 2 — 1 5 1 2 3 3 2 1 1 2 3 3 2 1 1 7 1 2 1 7 1 2 3 3 2 1 5 1 — 1 5 6 7 6 5 3 2 4 2 1 5 6 5 6 5 5 4 3 — 1 5 4 4 3 5 6 5 4 3 2 1 2 3 2 1 5 — 1 5 1 5 3 5 1 3 1 5 1 2 3 2 2 3 4 3 2 1 — 1 2 2 1 5 5 6 7 6 5 5 6 7 7 7 6 6 5 1 2 — 1 5 5 5 5 5 5 5 6 7 6 5 — 1 3 5 1 3 1 5 1 1 1 2 3 2 1 1 1 1 3 2 1 7 1 5 — 1 3 5 5 6 5 5 4 3 5 4 3 1 2 3 2 1 1 3 4 3 1 2 3 2 3 3 2 1 2 1 7 1 2 3 2 1 5 6 5 5 6 5 5 1 *uol*

N° 2

(5 1)

1 3 4 4 3 2 3 4 3 1 2 3 2 1 3 3 2 1 — 1 5 6 7 6 5 3 4 5 6 5 3 4 3 2 1 — 1 7 6 5 1 7 6 5 1 3 4 3 2 2 1 2 3 2 1 7 1 5 4 3 2 1 — 1 2 3 4 5 6 5 5 4 3 2 1 3 4 4 3 3 2 2 1 — 1 5 6 5 1 2 3 3 3 2 1 1 3 2 1 5 6 5 1 3 2 1 5 1 7 1 — 1 2 2 3 2 1 1 2 3 3 2 1 5 6 5 — 1 7 1 2 3 4 5 1 7 1 2 3 2 1 5 — 1 3 5 5 6 7 6 5 5 3 4 5 6 5 1 3 4 3 5 6 7 6 5 3 4 3 — 1 5 1 1 1 2 3 2 1 1 2 2 2 3 2 1 5 4 5 — 1 5 1 1 2 3 3 2 1 1 3 4 3 1 2 3 3 3 3 2 3 2 1 7 1 *uol*

N° 3

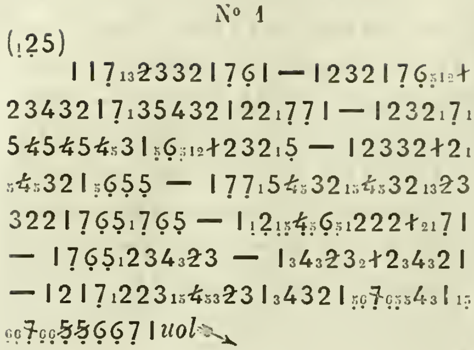
(1 2)

1 1 3 4 5 6 6 5 6 7 6 5 3 2 1 3 4 5 — 1 3 4 3 1 3 4 5 6 5 5 4 3 3 1 5 6 6 6 5 — 1 5 6 7 6 5 5 5 6 6 5 — 1 2 1 5 6 7 6 5 1 2 1 5 6 7 6 5 5 4 3 1 5 3 4 3 2 1 5 6 7 6 5 5 4 3 5 1

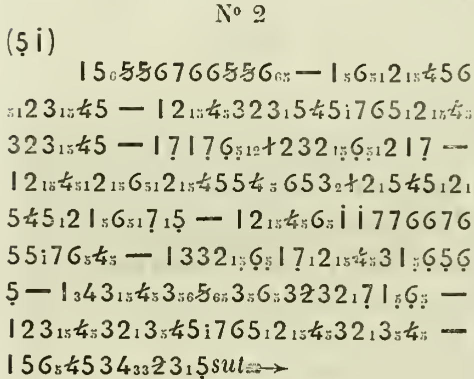
GROUPE IX.

DIÈSES

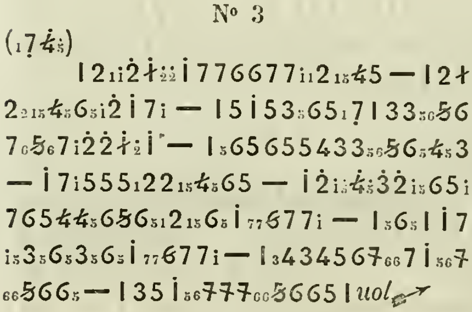
N° 1



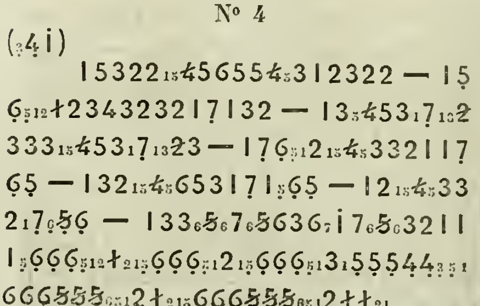
N° 2



N° 3

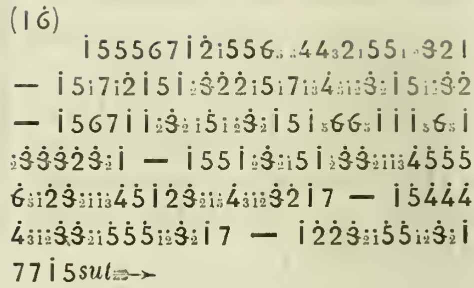


N° 4

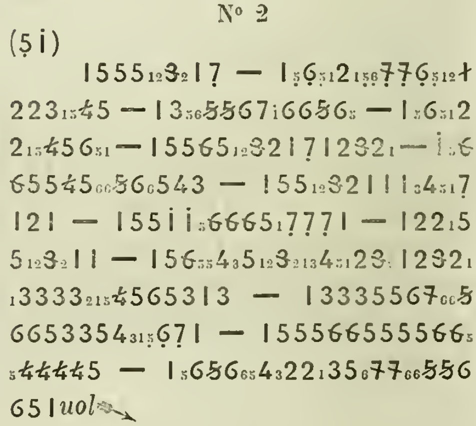


BÉMOLS

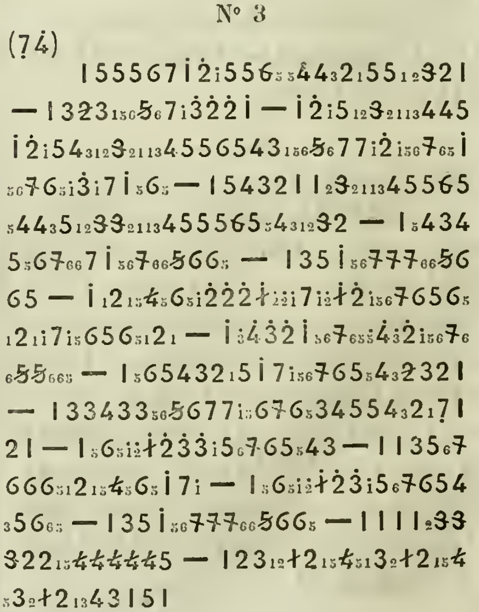
N° 1



N° 2



N° 3



GROUPE X.

DIÈSES

N° 1

(36)

1 55 4 4 4 5 1 7 1 5 4 5 6 5 1 5 6 5 4 5 1 22 — 1 7 1 32 1 7 12 4 2 1 5 1 17 6 7 7 1 15 4 5 6 5 — 1 5 5 1 7 1 5 4 5 1 7 6 5 5 6 7 1 7 6 6 5 — 1 5 6 7 1 7 7 1 15 4 5 1 7 6 7 1 15 4 5 — 1 34 5 12 4 2 1 5 6 7 6 5 1 3 1 1 22 4 2 1 56 7 6 5 5 4 3 5 1 — 1 5 3 5 6 5 1 7 1 22 1 56 7 6 5 1 56 5 6 7 6 5 — 1 32 1 5 4 3 2 1 7 1 3 5 4 55 4 3 2 15 4 3 2 1 56 5 6 55 4 3 2 1 32 1 5 *sul*

N° 2

(5 1)

1 34 56 5 6 6 5 1 56 5 6 5 3 5 4 3 — 1 3 3 3 2 3 15 4 5 3 2 3 1 — 1 5 6 5 1 56 5 6 5 5 4 3 — 1 3 4 3 2 3 4 3 1 5 4 4 3 5 4 3 5 4 5 3 2 3 1 — 1 5 3 2 3 1 7 6 5 6 7 — 1 3 3 3 5 1 56 5 6 5 3 4 3 1 1 1 5 6 5 5 1

N° 3

1 3 1 7 1 5 4 32 4 2 1 5 1 7 6 5 — 1 3 1 7 1 5 4 32 4 2 1 5 3 5 4 32 4 2 1 32 — 1 5 4 32 4 2 1 5 66 5 6 7 6 5 4 3 2 2 1 1 32 1 — 1 2 3 2 1 1 3 4 5 1 2 3 2 2 1 1 1 5 4 4 4 4 5 — 1 5 4 5 1 2 3 4 5 4 3 1 2 3 2 1 1 3 4 5 1 5 4 4 5 *sut*

N° 4

(1 6)

1 7 7 7 1 5 4 5 6 7 1 5 3 5 1 7 7 1 3 2 2 3 1 7 7 6 5 — 1 7 1 5 4 4 4 4 5 3 2 1 5 6 5 — 1 7 1 5 6 7 1 5 4 5 4 5 1 — 1 5 4 5 3 3 4 3 5 6 5 3 56 5 5 5 6 6 7 1 5 3 2 2 1 56 5 5 5 6 6 7 1 7 6 5 — 1 5 1 56 5 6 5 3 4 3 2 1 3 4 5 6 7 7 1 2 3 1 — 1 1 3 5 1 1 56 5 6 5 3 4 5 6 5 5 4 4 3 1 5 3 1 3 1 5 1 56 5 5 6 5 5 4 4 5 — 1 3 5 1 2 1 5 4 5 1 2 3 1 5 6 5 4 5 3 — 1 5 1 2 4 2 1 3 2 1 — 1 2 1 5 4 1 2 3 2 1 5 4 5 1 2 3 2 1 5

BÉMOLS

N° 1

(3 3)

1 5 6 5 5 1 2 3 2 1 5 6 5 5 5 5 6 7 1 — 1 7 1 7 6 5 1 3 1 5 6 7 6 7 6 5 5 4 3 5 1 — 1 5 5 6 5 1 1 2 3 3 2 1 5 6 5 1 1 2 3 2 — 1 2 1 7 7 1 15 3 2 1 7 — 1 56 7 6 5 5 4 3 5 1 2 1 7 1 5 6 7 6 5 6 7 6 5 5 4 3 5 6 7 6 5 5 4 3 5 1 2 1 7 1 56 7 5 6 7 6 5 4 3 5 1 *uol*

N° 2

(5 3)

1 1 3 3 4 5 5 6 7 6 5 3 3 4 5 6 7 6 6 5 — 1 5 4 5 5 6 5 12 3 3 3 2 11 3 2 1 5 6 5 1 — 1 7 1 3 1 7 1 5 6 5 6 5 3 4 5 1 7 1 3 1 7 1 56 5 6 5 3 4 5 5 1 — 1 2 3 2 1 7 1 5 6 7 7 12 3 2 1 7 7 12 3 2 1 7 7 12 3 2 1 7 — 1 2 1 5 1 2 1 1 7 12 3 2 1 2 3 2 1 5 12 3 2 1 5 1 — 1 2 3 2 2 1 1 7 7 7 1 2 3 2 2 1 1 7 1 — 1 5 4 3 12 3 2 1 7 12 3 2 1 7 1 2 3 2 1 5 1 *uol*

N° 3

(3 6)

1 5 1 7 7 1 3 2 2 1 5 4 5 3 2 1 7 1 2 2 1 5 3 5 4 5 — 1 5 12 4 2 1 5 12 4 2 1 5 1 22 4 2 1 5 1 — 1 5 4 3 5 1 7 6 5 6 5 1 2 1 7 1 5 4 3 2 1 56 5 5 5 6 6 6 5 3 1 5 6 5 — 1 5 6 7 1 2 3 4 32 4 2 1 5 4 3 2 1 7 6 5 1 7 1 2 3 4 5 12 3 21 7 1 5 — 1 3 3 5 4 32 4 2 3 4 3 1 7 1 32 — 1 5 1 3 1 7 1 5 5 5 4 32 4 21 32 — 1 3 5 5 3 2 3 1 7 1 2 1 5 6 5 5 — 1 7 6 5 6 5 13 2 3 1 5 1 2 1 5 1 *uol*

N° 4

(7 3)

1 7 7 1 7 7 1 5 4 5 1 7 7 1 5 4 3 5 1 7 6 5 — 1 5 1 7 1 2 1 5 3 2 1 3 4 5 6 5 3 1 5 4 5 6 5 1 7 1 5 1 2 1 5 4 5 6 5 1 2 1 5 4 5 6 5 — 1 5 4 5 1 2 1 5 1 7 1 — 1 5 3 2 3 1 7 1 — 1 5 6 5 1 3 2 3 1 7 1 56 5 5 5 6 6 7 6 5 — 1 5 6 5 3 4 32 4 22 1 3 4 3 4 5 4 3 5 1

GROUPE XI.

DIÈSES

N° 1

(1 4 5)

1 5 4 4 4 5 1 7 1 5 1 5 4 5 — 1 5 6 7 1 2 1 5 6 5 5 6 7 6 5 — 1 5 3 5 4 5 1 2 1 1 7 6 5 1 5 4 5 — 1 5 5 1 1 1 5 4 5 — 1 5 3 5 6 5 5 4 5 3 5 4 5 1 7 6 5 1 5 4 5 — 1 5 1 7 1 2 3 2 1 2 1 5 1 7 1 2 3 2 1 2 1 5 5 1 1 5 4 5 — 1 5 4 4 4 5 6 5 4 5 5 6 7 1 5 3 5 6 7 1 5 4 5 1 7 1 2 1 5 6 5 4 5 1 7 1 5 6 7 6 6 5 5 6 7 1 2 1 5 4 5 — 1 3 2 1 7 1 7 6 7 1 5 4 5 3 — 1 5 4 3 1 2 1 2 3 3 2 1 5 6 5 5 6 5 3 2 1 — 1 5 5 1 5 1 2 3 1 5 *sut.*

N° 2

(4 1)

1 3 2 1 5 4 3 2 1 2 3 1 5 6 7 1 2 1 5 4 5 6 5 — 1 5 5 1 2 1 2 3 4 3 3 2 1 2 3 1 — 1 3 1 5 6 6 6 5 3 2 2 2 3 3 1 5 6 5 3 2 3 3 1 5 6 5 3 2 3 3 — 1 5 3 3 5 1 5 4 5 1 5 4 4 5 1 7 1 3 5 4 4 5 4 5 3 — 1 5 1 2 1 2 1 5 6 5 4 5 3 5 4 3 1 7 7 1 5 4 3 3 1 5 4 4 4 4 5 — 1 5 6 6 5 3 2 3 — 1 2 1 5 1 2 1 2 2 1 5 4 3 2 1 2 — 1 7 1 5 4 5 1 7 1 5 3 2 3 1 7 6 5 6 7 1 *uol.*

N° 3

(7 3)

1 5 5 1 7 7 6 5 1 5 4 5 — 1 2 1 1 5 4 4 4 4 5 6 5 — 1 7 7 1 5 4 5 5 6 7 1 5 3 2 2 1 5 4 5 — 1 7 6 5 4 5 1 1 5 4 5 1 7 1 1 2 1 1 7 6 5 1 2 2 1 7 7 6 7 7 — 1 2 3 1 1 5 4 5 1 1 1 5 4 4 4 5 1 2 1 7 6 5 — 1 5 3 1 2 1 7 1 5 4 5 6 5 1 2 1 7 1 5 4 5 6 5 5 4 5 5 4 3 2 3 3 2 1 5 4 3 2 3 2 2 1 7 1 7 1 — 1 5 4 5 1 7 6 5 3 2 3 1 5 4 3 2 1 — 1 5 3 4 3 1 1 2 1 5 6 5 6 7 6 5 3 1 7 1 2 2 1 2 1 — 1 5 4 4 4 5 1 7 1 5 4 5 1 3 2 3 1 5

BÉMOLS

N° 1

(1 2 6)

1 5 3 5 4 5 6 5 5 1 2 2 1 5 6 5 5 6 7 1 2 3 2 — 1 2 2 1 5 6 5 1 2 3 2 1 5 6 5 1 2 — 1 3 2 2 3 2 1 5 6 5 5 3 1 2 1 5 1 2 1 5 6 5 5 3 1 2 1 5 1 7 1 5 *sut.*

N° 2

(5 2)

1 3 2 1 3 3 3 5 6 7 6 5 3 5 6 7 6 5 3 5 4 3 — 1 3 4 5 6 7 1 2 1 7 1 5 4 3 4 3 3 5 6 7 7 7 6 6 5 5 4 4 3 3 2 2 1 — 1 5 5 4 3 5 6 7 6 5 5 4 3 2 1 5 6 5 4 3 5 1 7 6 5 4 3 2 — 1 3 5 6 5 6 6 6 5 1 2 2 2 1 5 6 6 6 6 5 — 1 5 5 5 4 3 5 6 7 7 6 5 5 4 4 3 — 1 2 1 5 6 5 4 4 3 1 5 6 5 1 7 1

N° 3

— 1 5 1 2 3 2 1 5 1 2 3 2 1 5 6 5 5 4 3 5 6 5 5 4 3 2 3 2 1 1 5 5 1 2 3 3 2 1 1 3 4 5 1 2 3 2 1 1 7 — 1 2 3 3 3 2 1 1 3 4 5 1 5 6 7 6 5 1 2 3 3 3 3 2 1 1 3 4 5 1 5 6 7 6 5 1 2 3 3 2 1 2 3 2 1 1 3 4 5 1 2 3 2 1 7 1 2 3 3 2 1 1 3 4 5 5 6 7 6 5 1 2 3 2 1 5 6 7 6 5 1 2 3 2 1 — 1 5 4 5 3 1 5 6 7 1 — 1 2 1 5 6 5 1 5 4 5 1 7 6 5 5 4 4 3 2 1

N° 4

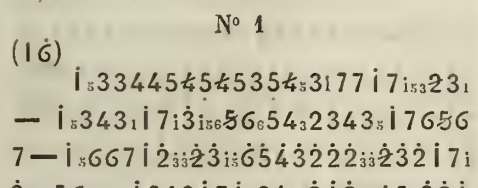
— 1 5 4 5 3 5 4 5 1 2 1 1 5 4 5 — 1 2 2 1 2 1 5 6 6 5 1 7 1 5 4 5 3 1 — 1 2 1 1 7 6 5 4 4 5 3 5 4 5 6 5 1 2 1 5 4 5 1 5 4 5 — 1 5 4 3 1 2 3 3 2 1 1 5 4 5 5 4 3 2 1 3 4 5 3 — 1 5 6 5 3 2 3 2 3 1 5 6 5 6 7 1 7 6 5 6 6 5 4 3 2 1 2 1 7 1 — 1 7 6 5 4 5 3 2 1 5 1 7 1 5 4 5 — 1 5 6 7 1 5 4 4 4 5 1 5 4 4 4 5 3 4 5 1 7 6 5 4 3 2 1 — 1 5 4 5 3 1 5 6 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1 5 6 5 1 — 1 5 3 2 3 1 5 4 3 3 5 6 6 6 5 3 2 2 3 5 6 5 3 2 3 5 6 5 3 2 3 1 5 1

GROUPE XII.

DIÈSES

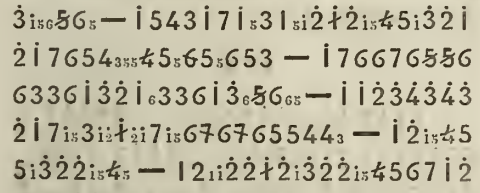
N° 1

(16)

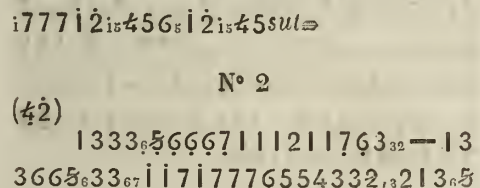


N° 2

(42)



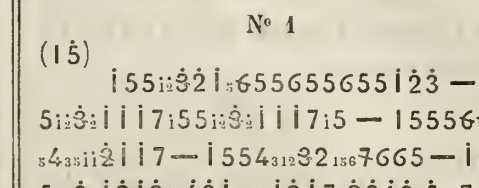
N° 3



BÉMOLS

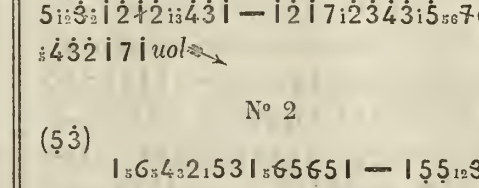
N° 1

(15)



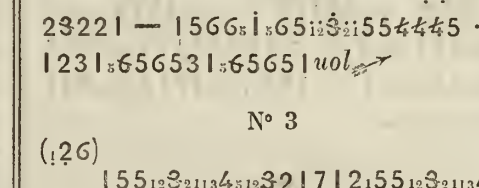
N° 2

(53)



N° 3

(126)

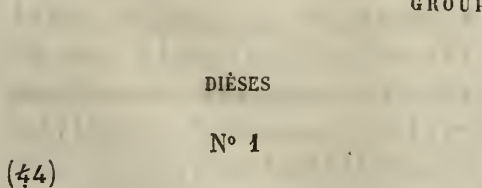


GROUPE XIII.

DIÈSES

N° 1

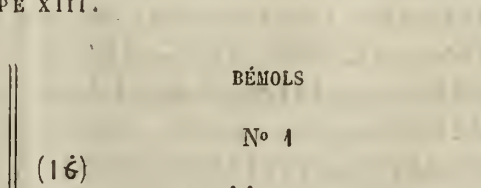
(44)



BÉMOLS

N° 1

(16)



DIÈSES

N° 2

(1 2)

1 3 5 6 7 6 6 7 1 2 1 7 6 5 4 5 1 5 3 2 3 — 1 3 3 2 2 2 2 1 5 6 6 6 5 5 5 6 6 5 1 5 3 2 2 3 1 1 5 3 2 2 3 1 1 5 3 2 2 3 2 1 5 *sul*

N° 3

(4 7)

1 2 1 7 1 2 3 3 2 3 3 2 1 5 4 5 3 2 3 1 5 4 5 1 7 1 2 4 2 4 7 1 3 — 1 3 3 3 2 4 2 1 5 6 5 4 4 5 4 4 5 3 2 3 1 7 6 6 5 6 6 5 1 2 3 1 5 4 5 3 1 3 2 1 5 4 5 — 1 7 1 7 7 1 3 5 5 4 5 3 2 3 1 5 4 5 3 2 1 7 1 3 1 5 6 6 5 6 7 — 1 3 2 2 3 1 5 4 5 3 2 2 3 1 5 4 5 3 2 3 — 1 5 1 3 2 3 1 5 4 5 3 2 3 1 7 1 2 2 4 2 1 3 2 3 2 3 1 5 4 5 1 3 2 3 1 5 — 1 5 4 3 2 2 4 2 1 5 6 7 6 5 5 4 3 3 2 — 1 5 4 5 1 2 3 1 7 1 5 5 1 7 1 2 2 4 2 2 1 5 5 5 1 2 1 2 3 3 2 3 — 1 5 4 5 1 2 3 2 1 7 1 5 4 5 1 2 3 2 1 7 1 5 *sul*

N° 4

(4 7 1)

1 3 3 3 3 5 6 6 6 6 5 4 5 3 2 3 1 5 4 5 6 5 4 5 3 2 3 — 1 5 4 5 3 3 3 2 3 1 5 4 4 5 3 3 5 3 2 4 2 1 5 4 5 3 2 1 5 — 1 3 3 2 3 1 5 4 5 4 5 3 1 5 4 5 5 6 6 5 1 7 1 5 3 1 5 4 5 6 7 6 6 5 — 1 2 2 1 5 5 4 5 3 2 3 1 5 4 5 3 2 3 1 2 4 2 — 1 5 5 5 5 6 7 1 2 3 3 3 3 3 1 5 4 5 3 2 2 2 3 — 1 5 5 1 3 1 5 4 5 3 2 3 1 5 4 5 3 2 3 — 1 3 3 3 5 6 5 3 3 3 1 7 1 3 2 3 1 5 4 5 3 1 7 1 3 2 2 3 — 1 3 1 5 4 5 1 2 3 1 5 5 4 5 3 2 3 1 5 1 7 1 2 1 5 6 7 1 5 1 3 2 3 1 5 4 5 3 1 5 6 5 4 5 1 *uol*

N° 5

(1 3)

1 5 1 2 1 7 6 5 4 3 4 5 5 4 3 1 2 3 2 1 1 2 3 2 1 5 4 5 — 1 5 4 5 1 2 3 2 1 7 1 5 5 5 1 2 3 2 1 5 4 5 — 1 5 5 1 1 2 3 2 1 5 4 5 — 1 5 5 1 7 1 2 3 2 1 5 4 5 6 5 1 2 3 3 2 1 1 3 4 5 5 6 6 5 4 3 5 4 3 2 2 3 3 2 1 1 3 4 4 3 2 1 — 1 2 3 2 1 5 4 5 1 2 3 2 1 5 4 5 6 5 1 5 1 2 3 2 1 5 4 5 1 2 3 2 1 5 6 5 4 3 5 4 3 — 1 2 1 5 3 2 4 2 1 5 6 7 6 5 4 3 2 — 1 3 5 6 7 6 5 1 2 4 2 1 7 1 3 5 6 7 6 5 1 2 4 2 1 5 1

BÉMOLS

N° 2

(7 5)

1 1 5 6 7 6 6 7 1 5 6 7 6 6 6 6 7 7 7 1 1 — 1 5 3 1 5 6 7 6 5 6 7 6 5 4 3 4 5 4 3 — 5 5 5 3 2 1 2 1 7 1 5 6 5 5 1 2 3 2 1 7 — 1 3 4 4 4 3 4 5 4 3 5 1 2 1 5 6 7 7 7 6 7 6 6 7 1 5 6 7 6 5 1 2 3 3 3 2 — 1 2 3 3 2 1 2 3 2 1 5 6 7 6 5 1 2 3 3 3 2 1 2 3 2 1 5 6 7 6 5 — 1 2 1 1 2 3 2 1 1 2 1 — 1 2 3 2 1 5 6 7 6 5 5 6 5 5 4 3 1 2 3 3 2 1 7 1 5 1

N° 3

1 7 1 7 1 3 1 5 6 6 5 1 7 6 5 6 7 7 6 5 1 2 3 3 3 2 1 5 6 6 5 5 5 1 1 1 1 7 1 5 6 5 5 4 3 1 2 3 2 1 1 2 2 1 7 1 5 1 2 3 3 2 1 7 1 2 1 7 1 5 — 1 5 6 7 7 7 6 5 1 2 3 2 1 5 5 5 5 6 7 7 6 5 1 2 3 3 3 3 3 3 2 1 1 3 4 4 4 5 4 3 1 2 3 2 1 5 6 7 7 7 6 5 1 2 3 2 1 5 5 5 5 6 7 6 5 1 2 3 3 3 3 2 1 1 3 4 4 4 5 4 3 1 2 3 2 1 — 1 2 3 2 1 5 6 5 1 3 — 1 3 4 5 1 2 3 2 2 1 5 4 3 1 2 3 3 2 1 5 6 5 1 *uol*

N° 4

(5 6 2)

1 3 5 1 2 3 3 3 3 2 1 5 6 5 5 4 3 1 2 3 2 1 5 6 7 7 7 6 5 1 5 6 7 6 5 1 2 3 2 1 5 6 5 6 5 6 5 1 1 2 1 7 1 7 1 5 6 5 5 4 5 1 5 4 4 5 — 1 5 4 3 5 6 5 5 6 5 5 4 3 5 6 5 1 2 3 2 3 2 1 5 6 7 6 5 1 5 6 7 6 5 1 2 3 2 1 5 6 5 1 2 — 1 3 2 1 2 3 2 1 5 6 5 4 5 1 2 2 3 4 4 3 5 1 *uol*

N° 5

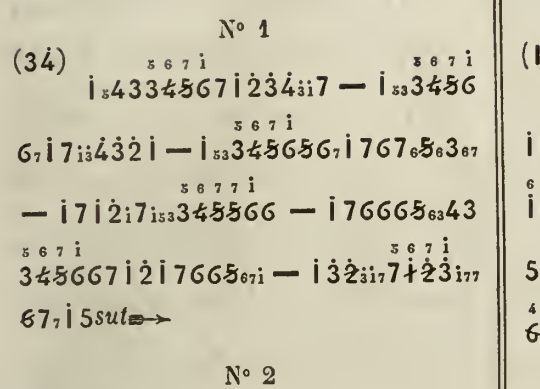
(1 2 7)

1 1 1 5 6 6 5 1 2 3 2 1 1 7 1 2 1 7 — 1 2 3 3 3 3 2 1 5 6 5 5 4 4 5 — 1 3 4 5 1 2 3 2 2 1 5 4 3 1 2 3 3 2 1 5 6 5 5 4 4 3 1 5 6 5 5 — 1 2 1 5 6 5 5 4 3 1 2 3 2 1 5 6 7 6 5 1 2 3 2 2 1 5 6 5 5 4 3 1 2 3 3 2 — 1 5 4 3 1 2 3 2 1 5 6 7 7 7 6 5 5 4 3 1 5 6 7 7 6 5 1 5 6 7 6 5 1 2 3 3 3 2 2 2 1 1 7 1 2 — 1 5 3 5 1 2 1 3 1 2 3 2 1 5 6 6 5 5 4 3 1 2 3 2 1 1 3 4 5 5 4 3 1 2 3 2 1 5 4 3 1 2 3 3 2 1 7 1 2 3 3 2 3 2 1 5 5 5 1 3 2 1 — 1 2 1 7 1 5 4 3 1 2 3 3 3 2 1 2 3 2 1 5 5 6 5 5 4 3 1 2 3 3 3 2 1 5 6 5 5 4 3 1 2 3 2 1 1 3 4 5 — 1 1 1 2 2 2 1 5 6 5 5 4 3 1 2 1 1 7 1 — 1 3 2 1 7 1 2 3 2 1 5 6 5 5 4 5 5 6 5 5 4 5 3 5 5 4 5 5 1

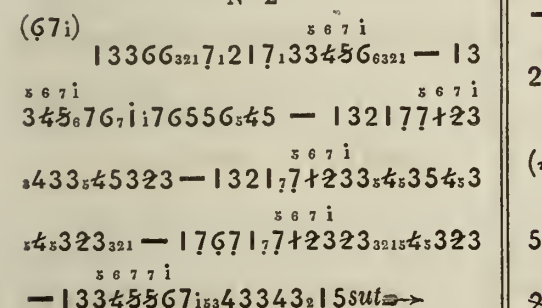
GROUPE XIV.

DIÈSES

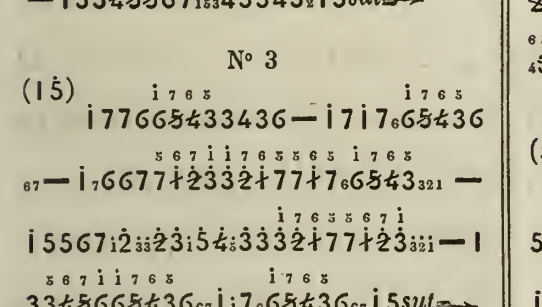
N° 1



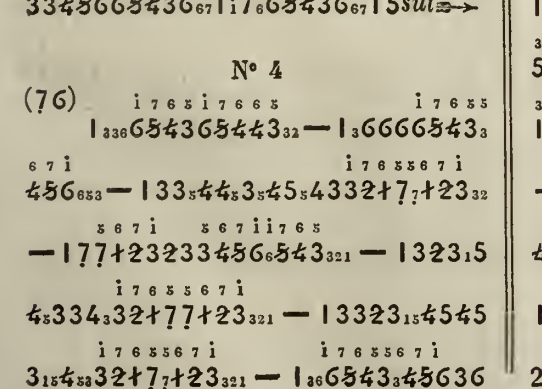
N° 2



N° 3

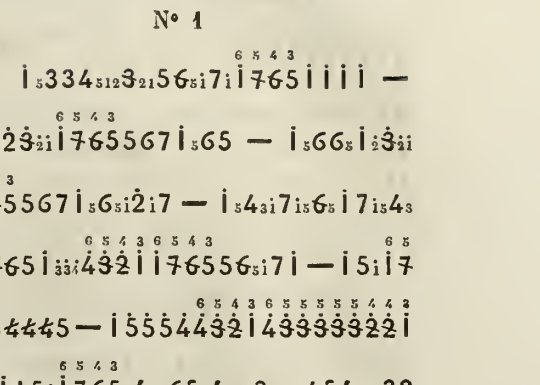


N° 4

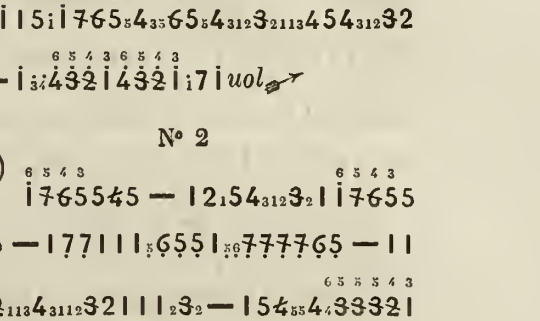


BÉMOLS

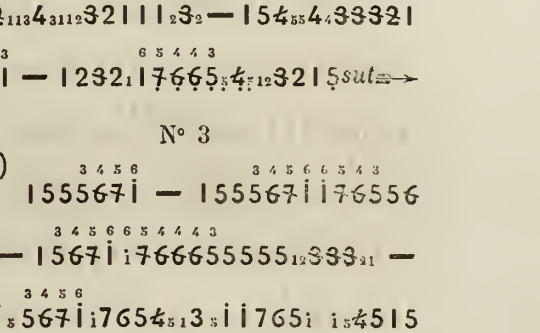
N° 1



N° 2

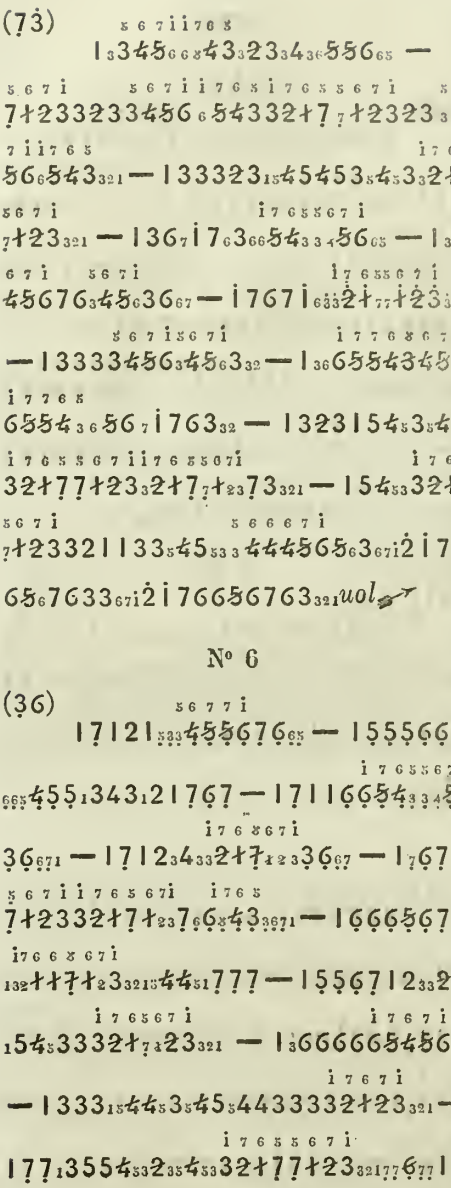


N° 3



DIÈSES

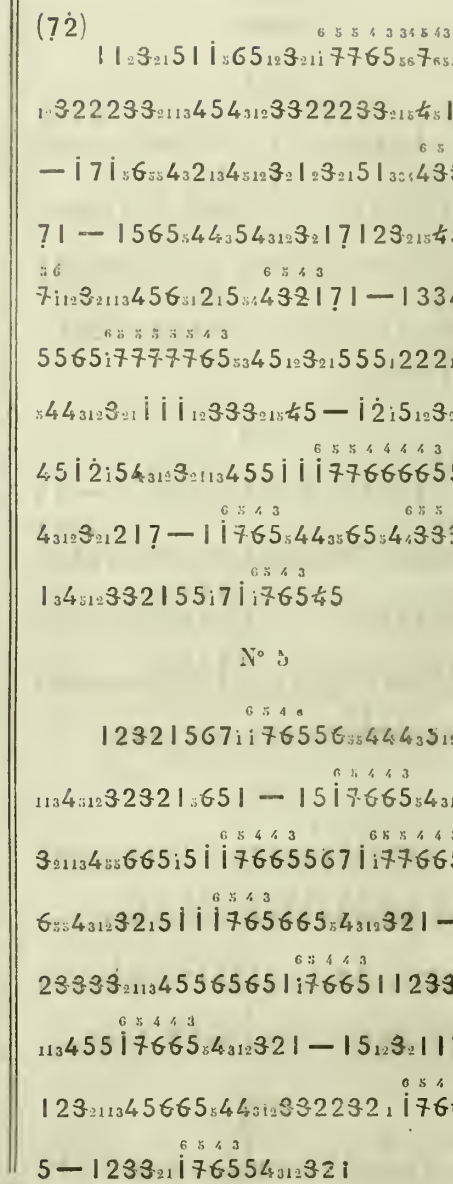
N° 5



N° 6

BÉMOLS

N° 4



N° 5

FIN DES EXERCICES D'INTONATION.

LIVRE IV. — MESURE.

EXPLICATIONS INDISPENSABLES

SUR LA MANIÈRE D'ÉTUDIER LA MESURE ET LA LANGUE DES DURÉES.

TITRE I.

SUR LA MANIÈRE D'ÉTUDIER LA MESURE AU MOYEN DE LA VOIX SEULE.

Pour s'habituer à marquer régulièrement les temps de la mesure, il faut s'exercer à dire *à haute voix, et à des intervalles égaux entre eux*, la syllabe TA; comme si on voulait imiter le bruit que fait le balancier d'une pendule quand il est en mouvement.

Il importe peu que la durée qui s'écoule d'une syllabe à l'autre soit plus ou moins longue, pourvu qu'elle soit toujours la même: nous ne tenons ici qu'à la *régularité*.

TITRE II.

SUR LA MANIÈRE D'ÉTUDIER LA MESURE AU MOYEN DE LA VOIX ET DE LA MAIN DROITE SIMULTANÉMENT.

Pour marquer la mesure avec la voix et la main simultanément, nous nous servons d'abord de *mots qui indiquent de quel côté doit se porter la main, pour marquer les différents temps d'une mesure*, soit à DEUX TEMPS, soit à TROIS TEMPS, soit à QUATRE TEMPS.

EXEMPLE:

MESURE A DEUX TEMPS:

1er temps, *plancher;* 2e temps, *plafond.*

MESURE A TROIS TEMPS:

1er temps, *plancher;* 2e temps, *droite;* 3e temps, *plafond.*

MESURE A QUATRE TEMPS:

1er temps, *plancher;* 2e temps, *gauche;* 3e temps, *droite;* 4e temps, *plafond.*

Pour les trois espèces de mesure, *il faut*, jusqu'à ce qu'on ait acquis le sentiment parfait de la mesure, *frapper le 1er temps sur une table ou sur son genou.*

Il faut s'exercer à battre les trois espèces de mesure, en prononçant les mots indiqués pour chacun des temps de chacune d'elles, et, en suivant *rigoureusement* les indications suivantes:

A. Il faut que les *mouvements de la main* soient faits d'uue manière *nette*, et même un peu *brusque*, qui porte *rapidement* la main dans la direction indiquée par le mot qu'on prononce; ce mot doit être prononcé *très-vivement, de telle sorte que la main,*

se déplaçant à point nommé, puisse séjourner le temps voulu au point où l'aura porté chaque déplacement.

B. Il faut avoir soin de ne pas faire parcourir à la main, pour chaque déplacement, une étendue trop différente, parce que cela nuirait à l'égalité des mouvements.

C. Quand on est parfaitement maître de ses mouvements, et qu'on sait, au moyen des mots que nous avons indiqués plus haut, de quel côté doit se porter la main, pour marquer chacun des temps des trois espèces de mesure, on remplace, pour chacun des temps, le mot qu'on prononçait, par la syllabe TA, *articulée un peu plus fort sur le* 1^er^ *temps* que sur les autres, et l'on passe ensuite à l'étude de la LANGUE DES DURÉES.

Cette *langue des durées*, créée par M. AIMÉ PARIS, est douée d'une immense puissance pour donner le *sentiment de la mesure*.

TITRE III.

SUR L'ÉTUDE DE LA LANGUE DES DURÉES.

Lorsqu'on sait bien battre la mesure à deux temps, à trois temps et à quatre temps, il faut apprendre, au moyen des deux tableaux que nous donnons, pages 81 et 82, à parler la langue des durées.

Comment on doit étudier chacune des colonnes des deux tableaux de la langue des durées.

A. Il faut s'exercer à dire *à haute voix, et à des distances égales entre elles*, c'est-à-dire *avec la plus grande régularité* (et sans battre la mesure avec la main), *les monosyllabes écrits au-dessous des points et des zéros.*

Il faut répéter cet exercice jusqu'à ce que, à la vue des points et des zéros, on puisse, sans la moindre hésitation, les nommer, en langue des durées, avec une régularité parfaite.

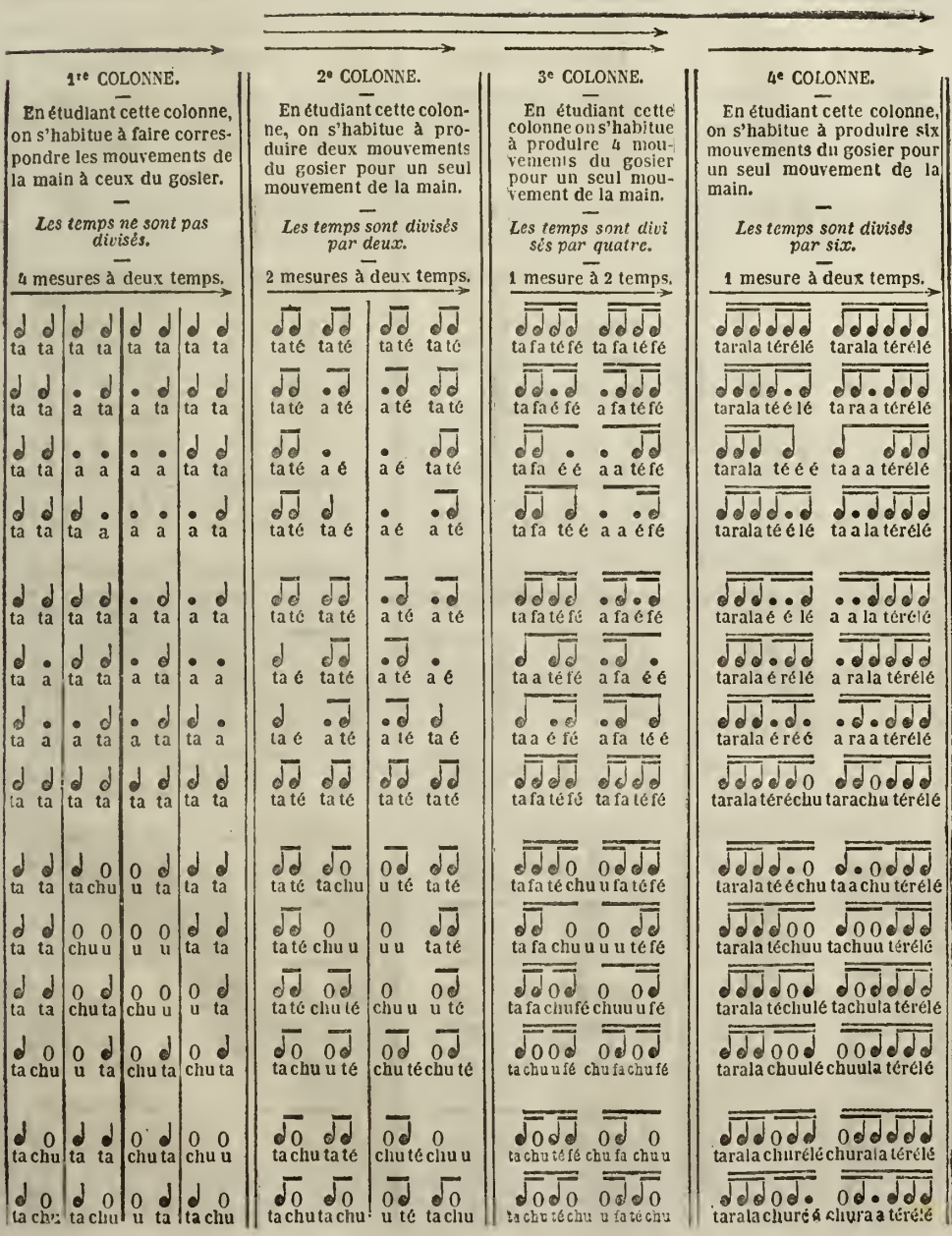
B. *Il faut recommencer la même opération*, mais cette fois, *en marquant, avec la main, la mesure*, soit à DEUX TEMPS, soit à TROIS TEMPS, soit à QUATRE TEMPS, selon le nombre de temps que contient chacune des mesures de la colonne qu'on étudie.

C. *Il faut*, nous le répétons, *déplacer brusquement la main, pour marquer l'origine de chaque temps, afin qu'elle reste complétement immobile à la place qu'elle doit occuper pendant la durée qui s'écoule d'un temps au temps suivant.*

D. Dans les colonnes où le temps est divisé, il faut que l'attention se porte principalement sur la syllabe TA ; cette syllabe, qui marque *l'origine du* TEMPS, doit être dite *plus fort* que les autres, afin que l'oreille la distingue entre toutes ; *elle remplit, pour la mesure, un rôle analogue à celui de la tonique pour l'intonation.*

Il faut, pour acquérir le sentiment parfait de la mesure, *marquer un peu plus fort l'origine de chacun des groupes de deux ou de trois, que produisent les sous-divisions du temps.*

PREMIER TABLEAU GÉNÉRAL DE LA LANGUE DES DURÉES.

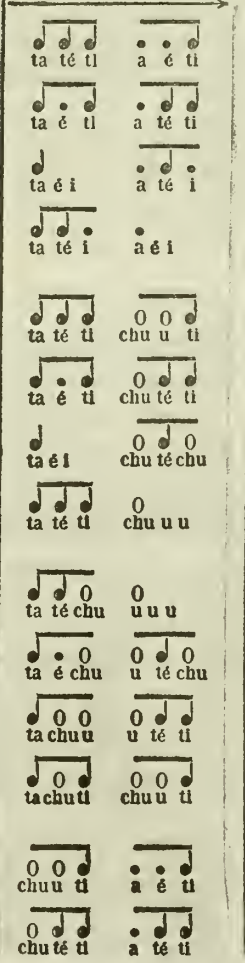
DIVISION BINAIRE DU TEMPS.

DEUXIÈME TABLEAU GÉNÉRAL DE LA LANGUE DES DURÉES.

DIVISION TERNAIRE DU TEMPS.

PREMIÈRE COLONNE.

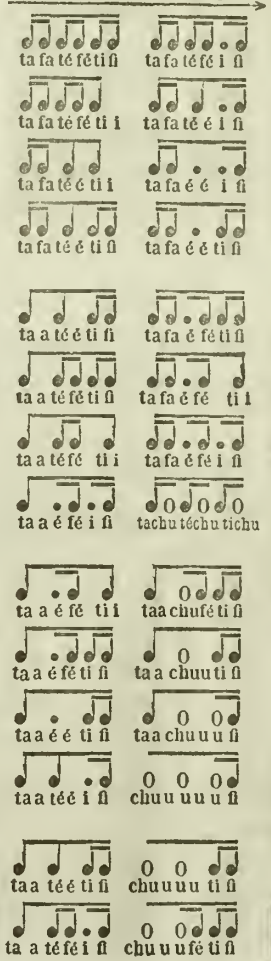
En étudiant cette colonne, on s'habitue à produire trois mouvements du gosier pour un seul mouvement de la main.

Les temps sont divisés par trois.

1 mesure à deux temps.

DEUXIÈME COLONNE.

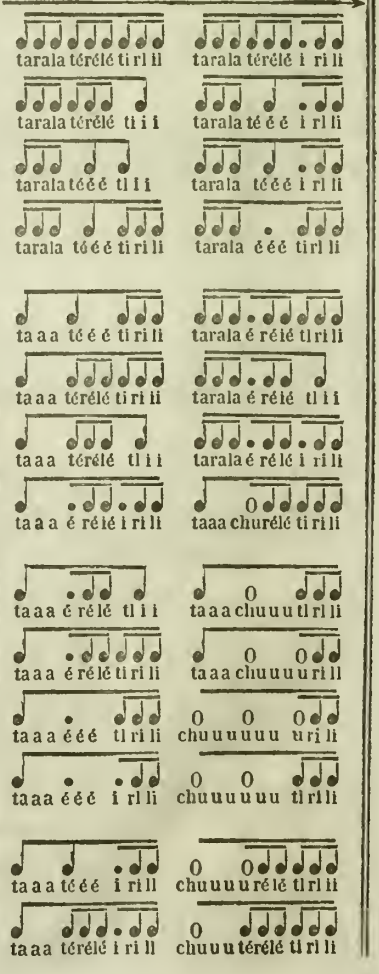
En étudiant cette colonne, on s'habitue à produire six mouvements du gosier pour un seul mouvement de la main.

Les temps sont divisés par six.

1 mesure à deux temps.

TROISIÈME COLONNE.

En étudiant cette colonne, on s'habitue à produire neuf mouvements du gosier pour un seul mouvement de la main.

Les temps sont divisés par neuf.

1 mesure à deux temps.

EXPLICATIONS INDISPENSABLES

SUR LA MANIÈRE D'ÉTUDIER LES DEUX TABLEAUX GÉNÉRAUX DE MESURE EN CHIFFRES.

1°

Il ne faut pas commencer l'étude d'une colonne, dans l'un ou l'autre des deux tableaux généraux en chiffres, avant de s'être rendu parfaitement maître de la colonne analogue dans les tableaux de la langue des durées.

Lorsqu'on s'est rendu parfaitement maître de l'une des colonnes des tableaux de la langue des durées, on peut étudier la colonne analogue dans les tableaux généraux de mesure en chiffres.

De même, lorsqu'on s'est rendu maître de l'une des colonnes des tableaux généraux de mesure en chiffres, on peut étudier, plus loin, les exercices qui se rapportent à cette colonne.

Pour tous les exercices de mesure qui vont suivre, comme pour tous les exercices d'intonation qui précèdent, on prend l'UT à la hauteur qui permet de chanter le plus facilement les exercices, et l'on termine chacun d'eux par un UT.

2°

COMMENT ON DOIT ÉTUDIER CHACUNE DES COLONNES DANS LES DEUX TABLEAUX GÉNÉRAUX DE MESURE EN CHIFFRES (1).

A. Il faut *battre la mesure en disant la langue des durées, comme si elle était écrite.*

Cette opération ne sera pas difficile, si on veut remarquer que les *chiffres*, dans les tableaux qui vont suivre, remplacent les *points à queue*, des tableaux précédents, et qu'ils doivent porter, selon la position qu'ils occupent, les noms que porteraient, dans la même position, les points à queue qu'ils remplacent; quant aux points sans queue et aux zéros, il n'y a rien de changé.

EXEMPLE :

Points,	♩♩	♩	.	. ♩	
Chiffres,	1 2	3	.	. 2	
Langue des durées,	ta té,	ta é,	a é,	a té,	

B. Il faut *chanter les notes en mesure, sans battre la mesure avec la main.*

Cette opération ne sera pas plus difficile que la précédente, si on veut remarquer que l'*articulation* et la *prolongation* des sons, qui remplacent la langue des durées, doivent êtres calquées exactement sur la langue qu'elles remplacent.

EXEMPLE :

Écriture en chiffres,	1 2	3	4	. 5	
Première opération, *langue des durées*,	ta té,	ta é,	ta é,	a té,	
Deuxième opération, *sons chantés*,	ut ré,	mi i,	fa a,	a sol,	

(1) Il faut appliquer à l'étude des EXERCICES RHYTHMÉS, qui se trouvent à la fin de ce volume, les instructions que nous donnons ici; autrement on rencontrerait, pour l'exécution d'un grand nombre de ces exercices, des difficultés insurmontables.

On voit que, *pour chaque note chantée, les coups de gosier doivent correspondre exactement aux syllabes de la langue des durées.*

C. Il faut *battre la mesure, avec la main droite, en chantant, comme nous venons de l'indiquer*, c'est-à-dire *en faisant correspondre exactement, pour chacun des sons, les coups de gosier aux syllabes de la langue des durées.*

Ces mouvements multipliés du gosier sont *indispensables* pour ceux qui, n'ayant aucune idée de la mesure, veulent arriver à la posséder parfaitement ; mais ils deviendront de plus en plus faibles, à mesure qu'on deviendra plus exereé, puis, il finiront par disparaître tout à fait lorsqu'on sentira parfaitement la mesure.

5°

Chaeune des eolonnes des deux *Tableaux généraux* de mesure en chiffres doit être étudiée de plusieurs manières, ainsi qu'il suit :

PREMIER TABLEAU GÉNÉRAL. — DIVISION BINAIRE DU TEMPS.

A.

LA PREMIÈRE COLONNE doit être étudiée des *deux manières* suivantes :

1° En QUATRE MESURES A DEUX TEMPS, comme elle est écrite ; exemple :

| 1 2 | 3 4 | 5 4 | 3 2 || UNE SEULE NOTE pour UN MOUVEMENT de la main.

2° En DEUX MESURES A QUATRE TEMPS, eomme si elle était écrite ainsi :

| 1 2 3 4 | 5 4 3 2 || UNE SEULE NOTE pour UN MOUVEMENT de la main.

B.

LA DEUXIEME COLONNE doit être étudiée des *trois manières* suivantes :

1° En QUATRE MESURES A DEUX TEMPS, eomme si elle était écrite ainsi :

| 1 2 | 3 4 | 5 4 | 3 2 || UNE SEULE NOTE pour UN MOUVEMENT de la main.

2° En DEUX MESURES A DEUX TEMPS, eomme elle est écrite ; exemple :

| $\overline{12}$ $\overline{34}$ | $\overline{54}$ $\overline{32}$ || DEUX NOTES pour UN MOUVEMENT de la main.

3° En UNE MESURE A QUATRE TEMPS, comme si elle était écrite ainsi :

| $\overline{12}$ $\overline{34}$ $\overline{54}$ $\overline{32}$ | DEUX NOTES pour UN MOUVEMENT de la main (1).

C.

LA TROISIÈME COLONNE doit être étudiée des *deux manières* suivantes :

1° En DEUX MESURES A DEUX TEMPS, eomme si elle était écrite ainsi :

| $\overline{12}$ $\overline{34}$ | $\overline{54}$ $\overline{32}$ || DEUX NOTES pour UN MOUVEMEVT de la main.

2° En UNE MESURE A DEUX TEMPS, comme elle est écrite ; exemple :

| $\overline{\overline{1234}}$ $\overline{\overline{5432}}$ || QUATRE NOTES pour UN MOUVEMENT de la main (2).

---

(1) Il faut, après avoir étudié la DEUXIÈME COLONNE, DIVISION BINAIRE, étudier immédiatement la PREMIÈRE COLONNE, DIVISION TERNAIRE.

(2) Il faut, de même, après avoir étudié la TROISIÈME COLONNE, DIVISION BINAIRE, étudier immédiatement la DEUXIÈME COLONNE, DIVISION TERNAIRE.

D.

LA QUATRIÈME COLONNE doit être étudiée des *trois manières* suivantes :

1° En QUATRE MESURES A TROIS TEMPS, comme si elle était écrite ainsi :

| 1 2 3 | 4 5 4 | 3 2 3 | 4 3 2 || UNE SEULE NOTE pour UN MOUVEMENT de la main.

2° En DEUX MESURES A DEUX TEMPS, comme si elle était écrite ainsi :

| $\overline{123}$ $\overline{454}$ | $\overline{323}$ $\overline{432}$ || TROIS NOTES pour UN MOUVEMENT de la main.

3° En UNE MESURE A DEUX TEMPS, comme elle est écrite : exemple :

| $\overline{\overline{123454}}$ $\overline{\overline{323432}}$ || SIX NOTES pour UN MOUVEMENT de la main (1).

DEUXIÈME TABLEAU GÉNÉRAL. — DIVISION TERNAIRE DU TEMPS.

A.

LA PREMIÈRE COLONNE doit être étudiée des *deux manières* suivantes :

1° En DEUX MESURES A TROIS TEMPS, comme si elle était écrite ainsi :

| 1 2 3 | 4 3 2 || UNE SEULE NOTE pour UN MOUVEMENT de la main.

2° En UNE MESURE A DEUX TEMPS, comme elle est écrite ; exemple :

| $\overline{123}$ $\overline{432}$ || TROIS NOTES pour UN MOUVEMENT de la main.

B.

LA DEUIXÈME COLONNE doit être étudiée des *deux manières* suivantes :

1° En DEUX MESURES A TROIS TEMPS, comme si elle était écrite ainsi :

| $\overline{12}$ $\overline{34}$ $\overline{54}$ | $\overline{32}$ $\overline{34}$ $\overline{32}$ || DEUX NOTES pour UN MOUVEMENT de la main. :

2° En UNE MESURE A DEUX TEMPS, comme elle est écrite ; exemple :

| $\overline{\overline{123454}}$ $\overline{\overline{323432}}$ || SIX NOTES pour UN MOUVEMENT de la main.

C.

LA TROISIEME COLONNE doit être étudiée des *deux manières* suivantes :

1° En DEUX MESURES A TROIS TEMPS, comme si elle était écrite ainsi :

| $\overline{123}$ $\overline{454}$ $\overline{323}$ | $\overline{454}$ $\overline{323}$ $\overline{432}$ || TROIS NOTES pour UN MOUVEMENT de la main.

2° En UNE MESURE A DEUX TEMPS, comme elle est écrite ; exemple :

| $\overline{\overline{123454323}}$ $\overline{\overline{454323432}}$ | NEUF NOTES pour UN MOUVEMENT de la main.

---

(1) Il faut, après avoir étudié la QUATRIÈME ET DERNIÈRE COLONNE, DIVISION BINAIRE, étudier immédiatement la TROISIÈME ET DERNIÈRE COLONNE, DIVISION TERNAIRE.

PREMIER TABLEAU GÉNÉRAL DE MESURE EN CHIFFRES.

DIVISION BINAIRE DU TEMPS.

GROUPE I. — SANS SILENCE.

	Exercices, page 88.	Exercices, page 99.	Exercices, page 107.
1 2 3 4 5 4 3 2	12 34 54 32	1234 5432	123454 323432
1 2 3 4 5 • 4 3	12 34 5 43	1234 5 43	123454 32345•
1 2 3 4 5 4 3 •	12 34 54 3	1234 54 3	123454 323 2
1 2 3 4 3 2 • •	12 34 32 •	1234 32 •	123454 3234•5
1 2 3 4 5 4 • 3	12 34 54 •3	1234 54•3	123454 323••2
1 2 3 4 3 • • 2	12 34 3 •2	1234 3 •2	123454 323•45
1 2 3 4 • • • 5	12 34 • •5	1234 • •5	123454 323•2•
1 2 3 4 • • 3 2	12 34 • 32	1234 • 32	123454 32•345
1 2 3 4 • 5 4 3	12 34 •5 43	1234 •543	123454 3•2345
1 2 3 4 • 3 2 •	12 34 •3 2	1234 •3 2	123454 ••3232
1 2 3 4 • 5 • •	12 34 •5 •	1234 •5 •	123454 •32345
1 2 3 4 • 3 • 2	12 34 •3 •2	1234 •3•2	123454 3 232

GROUPE II. — AVEC SILENCES.

1 2 3 4 5 0 4 3	12 34 50 43	1234 5043	123454 323432
1 2 3 4 3 0 2 0	12 34 30 20	1234 3020	123454 323450
1 2 3 4 5 4 3 0	12 34 54 30	1234 5430	123454 3232•0
1 2 3 4 3 2 0 0	12 34 32 0	1234 32 0	123454 323200
1 2 3 4 5 4 0 3	12 34 54 03	1234 5403	123454 323405
1 2 3 4 3 0 0 2	12 34 30 02	1234 3002	123454 320345
1 2 3 4 0 0 0 5	12 34 0 05	1234 0 05	123454 3•0232
1 2 3 4 0 0 3 2	12 34 0 32	1234 0 32	123454 300232
1 2 3 4 0 5 4 3	12 34 05 43	1234 0543	123454 302345
1 2 3 4 0 3 2 0	12 34 03 20	1234 0320	123454 032345
1 2 3 4 0 5 0 0	12 34 05 0	1234 05 0	123454 003232
1 2 3 4 0 3 0 2	12 34 03 02	1234 0302	123454 0 323

DEUXIÈME TABLEAU GÉNÉRAL DE MESURE EN CHIFFRES.

DIVISION TERNAIRE DU TEMPS.

GROUPE I. — SANS SILENCE.

Exercices, page 93.		Exercices, page 110.		Exercices, page 113.	
123	432	123454	323432	123454323	454323432
123	45.	123454	3234 5	123454323	454323 2
123	2	123454	32 3 2	123454323	454 3 2
123	4.5	123454	32 3 45	123454323	454 3 232
123	..2	123454	3 2 32	123454323	4 5 432
123	.45	123454	3 2345	123454323	4 543232
123	.2.	123454	3 23 2	123454323	4 543 2
123	.	123454	3 .2 3	123454323	4 .54 3
12.	345	123454	.32345	123454323	.45432345
1	232	123454	. 3232	123454323	..4543232
1.2	345	123454	. .323	123454323	. 454323
1.2	3.2	123454	. . 32	123454323	. .45432

GROUPE II. — AVEC SILENCES.

123	432	123454	323432	123454323	454323432
123	450	123454	323450	123454323	454323200
123	2.0	123454	323020	123454323	454300200
123	200	123454	302030	123454323	400300200
123	405	123454	302032	123454323	400500432
123	002	123454	302345	123454323	400543232
123	045	123454	302320	123454323	400543200
123	020	123454	323045	123454323	454300232
123	0	123454	032345	123454323	045432345
120	345	123454	0 3232	123454323	004543232
1.0	232	123454	0 0323	123454323	0 454323
100	232	123454	0 0 32	123454323	0 045432

COUPES A UN TRAIT

PREMIÈRE SÉRIE. — DIVISION BINAIRE

EXERCICES SUR LES COUPES DE LA DEUXIÈME COLONNE DU TABLEAU GÉNÉRAL
DIVISION BINAIRE (1).

GROUPE I. — SANS SILENCES.

N° 1

12	34	54	32	1	2	3	2	12	34	54	32	1	2	3	2
12	34	54	3	1	2	3	45	12	3	45	43	1	23	4	5
12	34	3	2	1	2	34	32	1	2	34	32	12	34	3	2
12	34	5	43	1	2	34	5	1	23	45	43	12	3	4	5
12	3	45	43	1	23	4	5	12	34	54	3	1	2	3	45
12	3	43	2	1	23	4	32	12	3	43	2	1	23	4	32
12	3	4	5	1	23	45	43	1	2	34	5	12	34	5	43
12	3	4	32	1	23	43	2	1	23	43	2	12	3	4	32

N° 2

12	•3	45	43	1	•2	3	2	12	•	34	32	1	•	2	3
12	•3	43	2	1	•2	3	45	12	•	34	5	1	•	2	32
12	•3	4	5	1	•2	34	32	12	•	3	2	1	•	23	45
12	•3	4	32	1	•2	34	5	12	•	3	45	1	•	23	2
12	34	54	32	1	2	3	2	12	34	54	32	1	2	3	2
12	34	54	•3	1	2	3	•2	12	34	32	•	1	2	3	•
12	34	•3	•2	1	2	•3	•2	12	32	•	•	1	2	•	•
12	34	•5	43	1	2	•3	2	12	34	•	32	1	2	•	3

(1) Dans tous les exercices de mesure, *les groupes à deux temps doivent être étudiés aussi à quatre temps*; on fait alors abstraction de la barre de mesure simple qui se trouve entre deux mesures à deux temps.

N° 3

12	34	54	32	12	34	5	43	1	23	45	43	1	23	4	32
12	34	54	•3	12	34	3	•2	1	23	43	•2	1	23	4	•5
12	34	54	3	12	34	3	2	1	23	43	2	1	23	4	5
12	34	32	•	12	34	5	•	1	23	45	•	1	23	2	•
12	34	•5	43	12	34	•	32	1	23	•4	32	1	23	•	45
12	34	•3	•2	12	34	•	•5	1	23	•4	•5	1	23	•	•2
12	34	•3	2	12	34	•	5	1	23	•4	5	1	23	•	2
12	34	•5	•	12	32	•	•	1	23	•2	•	1	23	•	•

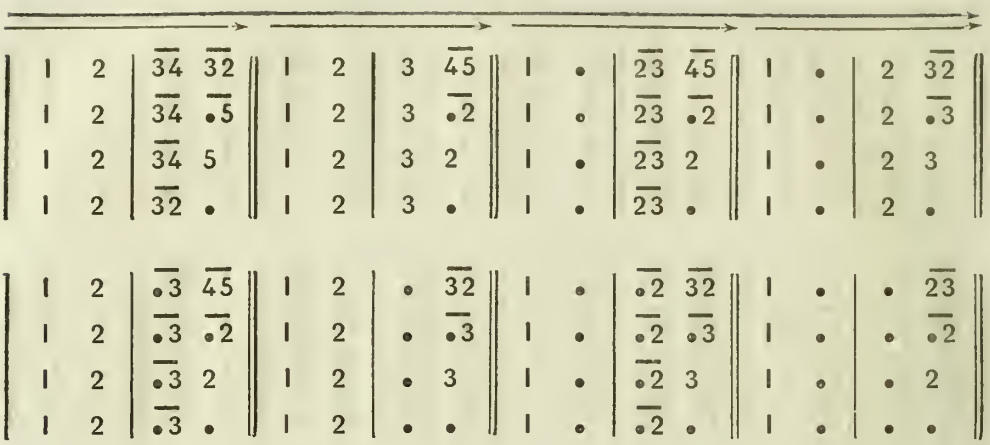
N° 4

12	•3	45	43	12	•3	4	32	1	•2	34	32	1	•2	3	45
12	•3	43	•2	12	•3	4	•5	1	•2	34	•5	1	•2	3	•2
12	•3	43	2	12	•3	4	5	1	•2	34	5	1	•2	3	2
12	•3	45	•	12	•3	2	•	1	•2	32	•	1	•2	3	•
12	•3	•4	32	12	•3	•	45	1	•2	•3	45	1	•2	•	32
12	•3	•4	•5	12	•3	•	•2	1	•2	•3	•2	1	•2	•	•3
12	•3	•4	5	12	•3	•	2	1	•2	•3	2	1	•2	•	3
12	•3	•2	•	12	•3	•	•	1	•2	•3	•	1	•2	•	•

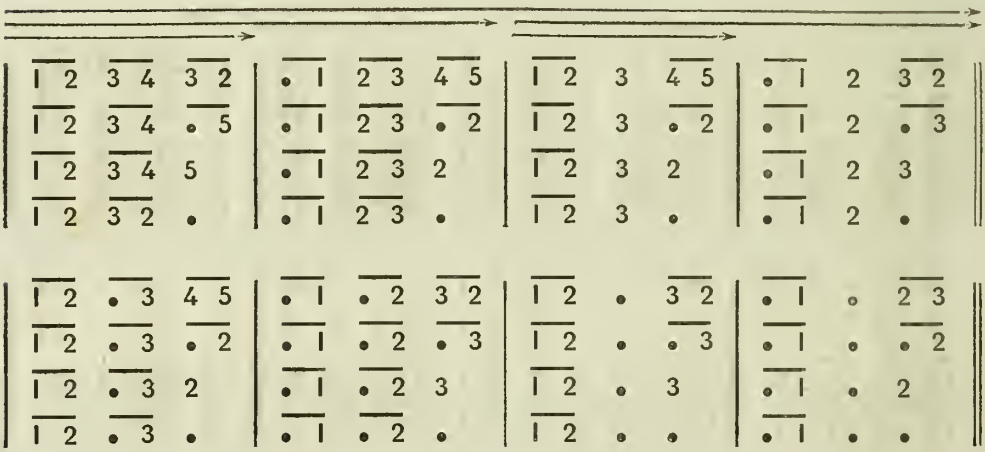
N° 5

12	3	45	43	12	3	4	32	12	•	34	32	12	•	3	45
12	3	43	•2	12	3	4	•5	12	•	34	•5	12	•	3	•2
12	3	43	2	12	3	4	5	12	•	34	5	12	•	3	2
12	3	45	•	12	3	2	•	12	•	32	•	12	•	3	•
12	3	•4	32	12	3	•	45	12	•	•3	45	12	•	•	32
12	3	•4	•5	12	3	•	•2	12	•	•3	•2	12	•	•	•3
12	3	•4	5	12	3	•	2	12	•	•3	2	12	•	•	3
12	3	•2	•	12	3	•	•	12	•	•3	•	12	•	•	•

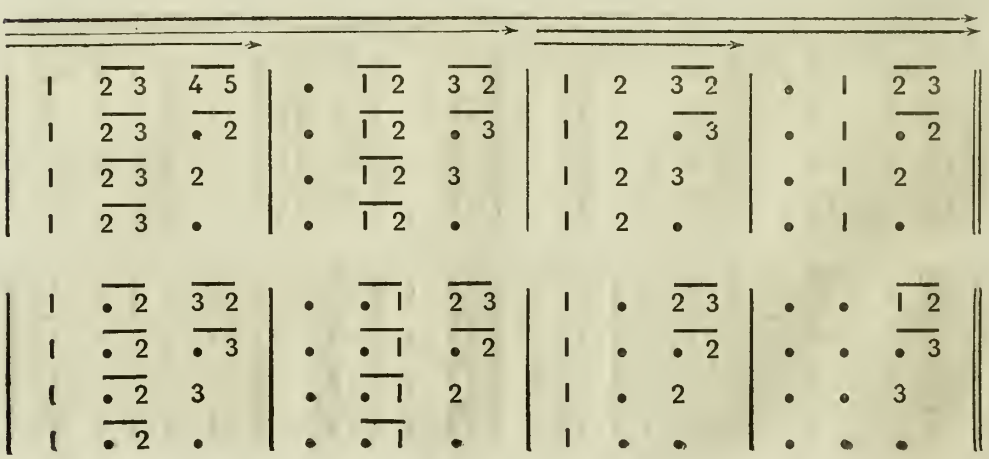
N° 6



N° 7



N° 8



GROUPE II. — AVEC SILENCES.

N° 1

12	30	45	43	1	20	3	2	10	20	34	32	10	20	3	2
12	30	43	2	1	20	3	45	10	20	34	5	10	20	3	45
12	30	4	5	1	20	34	32	10	20	3	2	10	20	34	32
12	30	4	32	1	20	34	5	10	20	3	45	10	20	34	5
12	34	54	32	1	2	3	2	10	23	45	43	10	2	3	2
12	34	54	30	1	2	3	20	10	23	43	20	10	2	3	20
12	34	30	20	1	2	30	45	10	23	40	50	10	2	30	20
12	34	50	43	1	2	30	2	10	23	40	32	10	2	30	2

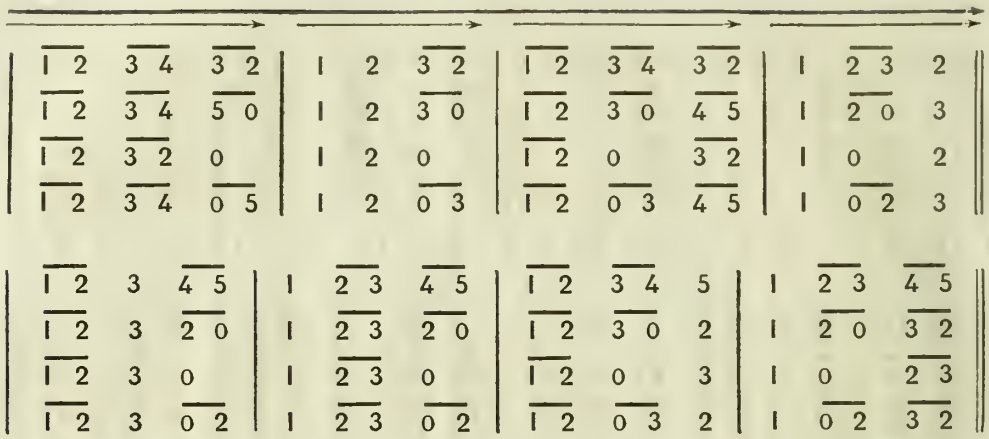
N° 2

12	03	45	43	1	02	34	32	01	23	45	43	01	23	45	43
12	03	43	2	1	02	34	5	01	23	43	2	01	23	43	02
12	03	4	5	1	02	3	2	01	23	4	5	01	23	40	32
12	03	4	32	1	02	3	45	01	23	4	32	01	23	40	32
12	34	54	32	1	2	3	2	01	2	34	32	01	2	34	32
12	34	54	03	1	2	3	02	01	2	34	5	01	2	34	05
12	34	03	02	1	2	03	02	01	2	3	2	01	2	03	02
12	34	05	43	1	2	03	2	01	2	3	45	01	2	03	45

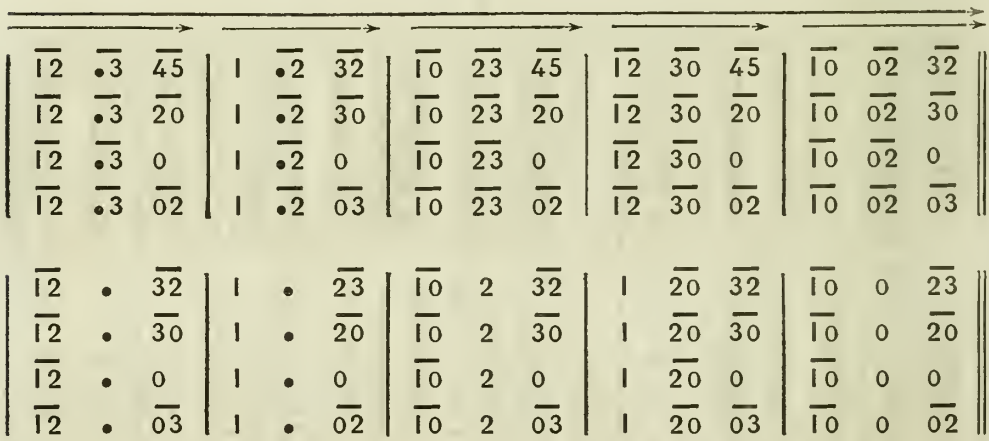
N° 3

12	0	34	32	1	0	23	45	0	12	34	32	0	12	34	32
12	0	34	5	1	0	23	2	0	12	34	5	0	12	32	0
12	0	3	2	1	0	2	3	0	12	3	2	0	12	0	0
12	0	3	45	1	0	2	32	0	12	3	45	0	12	0	32
12	34	54	32	1	2	3	2	0	1	23	45	0	1	23	45
12	34	32	0	1	2	3	0	0	1	23	2	0	1	23	0
12	32	0	0	1	2	0	0	0	1	2	3	0	1	0	0
12	34	0	32	1	2	0	3	0	1	2	32	0	1	0	23

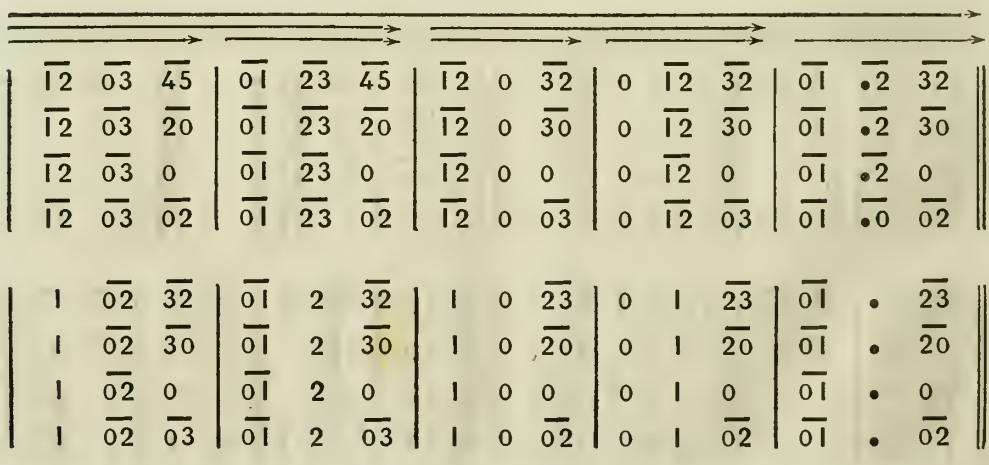
N° 4



N° 5



N° 6



COUPES A UN TRAIT

DEUXIÈME SÉRIE. — DIVISION TERNAIRE

EXERCICES SUR LES COUPES DE LA PREMIÈRE COLONNE DU TABLEAU GÉNÉRAL
DIVISION TERNAIRE (1).

GROUPE I. — SANS SILENCES.

N° 1

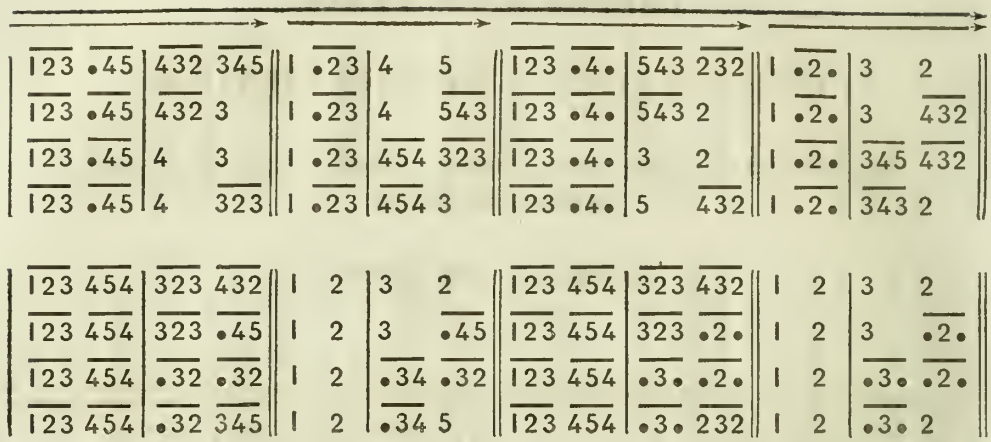
123 454 | 323 432	1 2 | 3 2	123 45• | 432 345	1 23• | 4 5
123 454 | 323 2	1 2 | 3 432	123 45• | 432 3	1 23• | 4 543
123 454 | 3 2	1 2 | 345 432	123 45• | 4 3	1 23• | 454 323
123 454 | 3 232	1 2 | 343 2	123 45• | 4 323	1 23• | 454 3
123 4 | 543 232	1 234 | 3 2	123 454 | 323 432	1 2 | 3 2
123 4 | 543 2	1 234 | 5 432	123 454 | 323 45•	1 2 | 3 45•
123 4 | 3 2	1 234 | 543 232	123 454 | 32• 32•	1 2 | 34• 32•
123 4 | 5 432	1 234 | 543 2	123 454 | 32• 345	1 2 | 34• 5

N° 2

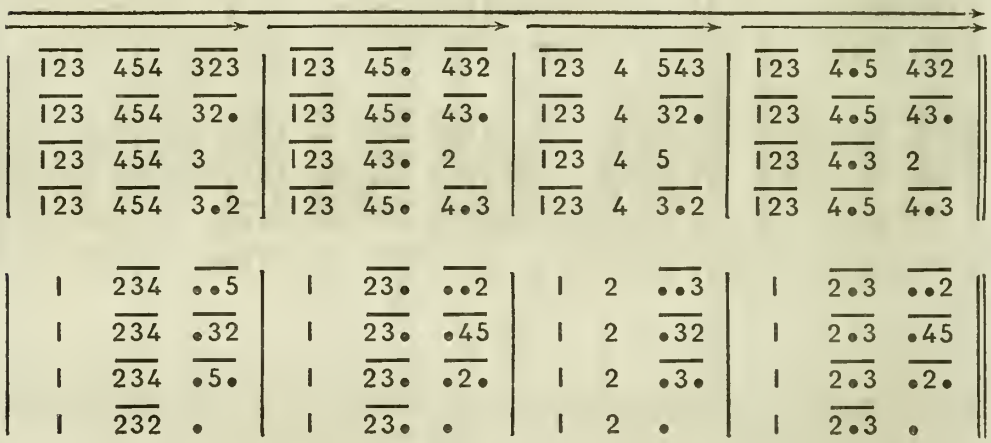
123 4•5 | 432 345	1 2•3 | 4 5	123 ••4 | 543 232	1 ••2 | 3 2
123 4•5 | 432 3	1 2•3 | 4 543	123 ••4 | 543 2	1 ••2 | 3 432
123 4•5 | 4 3	1 2•3 | 454 323	123 ••4 | 3 2	1 ••2 | 345 432
123 4•5 | 4 323	1 2•3 | 454 3	123 ••4 | 3 432	1 ••2 | 343 2
123 454 | 323 432	1 2 | 3 2	123 454 | 323 432	1 2 | 3 2
123 454 | 323 4•5	1 2 | 3 4•5	123 454 | 323 ••2	1 2 | 3 ••2
123 454 | 3•2 3•2	1 2 | 3•4 3•2	123 454 | ••3 ••2	1 2 | ••3 ••2
123 454 | 3•2 345	1 2 | 3•4 5	123 454 | ••3 232	1 2 | ••3 2

(1) Dans tous ces exercices de mesure, *les groupes à deux temps doivent être étudiés aussi à quatre temps*; on fait alors abstraction de la barre de mesure simple qui se trouve entre deux mesures à deux temps.

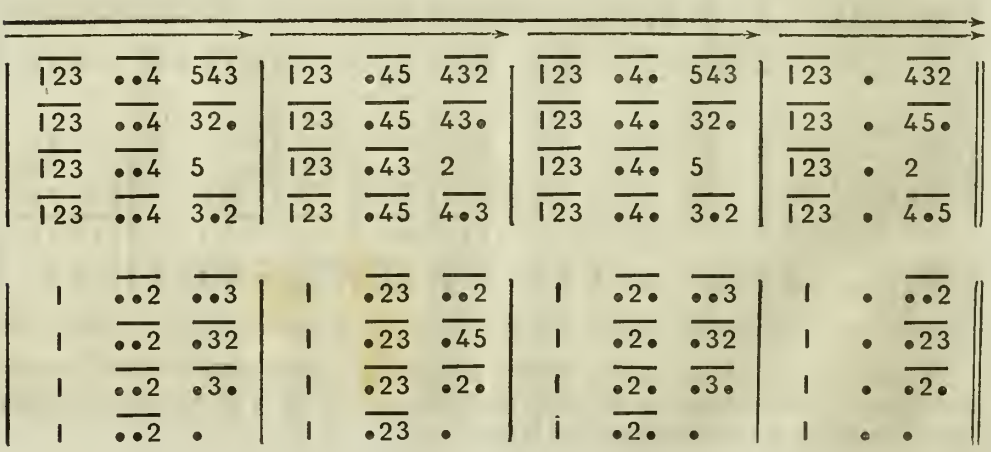
N° 3



N° 4



N° 5



N° 6

1•2	345	432	1•2	34•	543	1•2	3	432	1•2	3•4	543
1•2	345	43•	1•2	34•	32•	1•2	3	45•	1•2	3•4	32•
1•2	343	2	1•2	34•	5	1•2	3	2	1•2	3•4	5
1•2	345	4•3	1•2	34•	3•2	1•2	3	4•5	1•2	3•4	3•2
12•	343	••2	12•	34•	••5	12•	3	••2	12•	3•4	••5
12•	345	•43	12•	34•	•32	12•	3	•45	12•	3•4	•32
12•	343	•2•	12•	34•	•5•	12•	3	•2•	12•	3•4	•5•
12•	345	•	12•	32•	•	12•	3	•	12•	3•2	•

N° 7

1•2	•34	543	1•2	••3	432	1•2	•3•	432	1•2	•	345
1•2	•34	32•	1•2	••3	45•	1•2	•3•	45•	1•2	•	32•
1•2	•34	5	1•2	••3	2	1•2	•3•	2	1•2	•	3
1•2	•34	3•2	1•2	••3	4•5	1•2	•3•	4•5	1•2	•	3•2
12•	•34	••5	12•	••3	••2	12•	•3•	••2	12•	•	••3
12•	•34	•32	12•	••3	•45	12•	•3•	•45	12•	•	•32
12•	•34	•5•	12•	••3	•2•	12•	•3•	•2•	12•	•	•3•
12•	•34	•	12•	••3	•	12•	•3•	•	12•	•	•

GROUPE II. — AVEC SILENCES.

N° 1

123	450	432	345	1	230	4	5	123	4•0	543	232
123	450	432	3	1	230	4	543	123	4•0	543	2
123	450	4	3	1	230	454	323	123	4•0	3	2
123	450	4	323	1	230	454	3	123	4•0	5	432
123	454	323	432	1	2	3	2	123	454	323	432
123	454	323	450	1	2	3	450	123	454	323	2•0
123	454	320	320	1	2	340	320	123	454	3•0	2•0
123	454	320	345	1	2	340	5	123	454	3•0	232

1	2•0	3	2	1	2•0	3	2
1	2•0	3	432	1	2•0	345	432
1	2•0	343	2	1	2	3	2
1	2	3	2	1	2	3	2•0
1	2	3•0	2•0	1	2	3•0	2•0
1	2	3•0	2	1	2	3•0	2

N° 2

123	400	543	232	1	200	3	2	123	405	432	345	1	203	4	5
123	400	543	2	1	200	3	432	123	405	432	302	1	203	4	543
123	400	3	2	1	200	345	432	123	405	403	203	1	203	454	323
123	400	5	432	1	200	343	2	123	405	403	232	1	203	454	3

123	454	323	432	1	2	3	2	123	454	323	432	1	2	3	2
123	454	323	200	1	2	3	200	123	454	323	405	1	2	3	405
123	454	300	200	1	2	300	200	123	454	302	302	1	2	304	302
123	454	300	232	1	2	300	2	123	454	302	345	1	2	304	5

N° 3

123	045	432	345	1	023	4	5	123	004	543	232	1	002	3	2
123	045	432	3	1	023	4	543	123	004	543	2	1	002	3	432
123	045	4	3	1	023	454	323	123	004	3	2	1	002	345	432
123	045	4	323	1	023	454	3	123	004	5	432	1	002	343	2

123	454	323	432	1	2	3	2	123	454	323	432	1	2	3	2
123	454	323	045	1	2	3	045	123	454	323	002	1	2	3	002
123	454	032	032	1	2	034	032	123	454	003	002	1	2	003	002
123	454	032	345	1	2	034	5	123	454	003	232	1	2	003	2

N° 4

123	04•	543	232	1	02•	3	2	123	040	543	232	1	020	3	2
123	04•	543	2	1	02•	3	432	123	040	543	2	1	020	3	432
123	04•	3	2	1	02•	345	432	123	040	3	2	1	020	345	432
123	04•	5	432	1	02•	343	2	123	040	5	432	1	020	343	2

123	454	323	432	1	2	3	2	123	454	323	432	1	2	3	2
123	454	323	02•	1	2	3	02•	123	454	323	020	1	2	3	020
123	454	03•	02•	1	2	03•	02•	123	454	030	020	1	2	030	020
123	454	03•	432	1	2	03•	2	123	454	030	232	1	2	030	2

N° 5

123	454	320	123	45.	430	123	4	320	123	4.5	430
123	454	3.0	123	43.	2.0	123	4	5.0	123	4.3	2.0
123	454	300	123	43.	200	123	4	500	123	4.3	200
123	454	302	123	45.	403	123	4	302	123	4.5	403
1	234	005	1	23.	002	1	2	003	1	2.3	002
1	234	032	1	23.	045	1	2	032	1	2.3	045
1	234	05.	1	23.	02.	1	2	030	1	2.3	020
1	232	0	1	23.	0	1	2	0	1	2.3	0

N° 6

123	.45	430	123	..4	320	123	.4.	320	123	.	450
123	.43	2.0	123	..4	5.0	123	.4.	5.0	123	.	2.0
123	.43	200	123	..4	500	123	.4.	500	123	.	200
123	.45	403	123	..4	302	123	.4.	302	123	.	405
1	.23	002	1	..2	003	1	.2.	003	1	.	002
1	.23	045	1	..2	032	1	.2.	032	1	.	023
1	.23	02.	1	..2	03.	1	.2.	030	1	.	020
1	.23	0	1	..2	0	1	.2.	0	1	.	0

N° 7

123	450	430	123	4.0	320	123	400	320	123	405	430
123	430	2.0	123	4.0	5.0	123	400	5.0	123	403	2.0
123	430	200	123	4.0	500	123	400	500	123	403	200
123	450	403	123	4.0	302	123	400	302	123	405	0
1	230	002	1	2.0	003	1	200	003	1	203	002
1	230	045	1	2.0	032	1	200	032	1	203	045
1	230	02.	1	2.0	03.	1	200	030	1	203	020
1	230	0	1	2.0	0	1	200	0	1	203	0

N° 8

123	045	430	123	004	320	123	04•	320	123	040	320
123	043	2•0	123	004	5•0	123	04•	5•0	123	040	5•0
123	043	200	123	004	500	123	04•	500	123	040	500
123	045	403	123	004	302	123	04•	302	123	040	302
1	023	002	1	002	003	1	02•	003	1	020	003
1	023	045	1	002	032	1	02•	032	1	020	032
1	023	02•	1	002	03•	1	02•	030	1	020	030
1	023	0	1	002	0	1	02•	0	1	020	0

GROUPE III. — DIVISION MIXTE.

N° 1

12 34	54 32	123 454	323 432	12 34	54 32	123 454	323 432				
12 34	54 3	123 454	323 2	12 34	54 •3	123 454	323 •45				
12 34	3 2	123 454	3 2	12 34	•3 •2	123 454	•32 •32				
12 34	5 43	123 454	3 232	12 34	•5 43	123 454	•32 345				
12 3	45 43	123 4	543 232	12 3	45 43	123 4	543 232				
12 3	43 2	123 4	543 2	12 3	43 •2	123 4	543 •23				
12 3	4 5	123 4	3 2	12 3	•4 •5	123 4	•54 •32				
12 3	4 32	123 4	5 432	12 3	•4 32	123 4	•54 323				

N° 2

12 34	54 32	123 454	323 432	12 345	43 23	123 45	432 345				
12 34	54 323	123 454	323 45	12 345	43 232	123 45	432 32				
12 34	543 232	123 454	32 32	12 345	432 345	123 45	43 23				
12 345	432 345	123 45	43 23	12 345	432 32	123 45	43 232				
12 34	54 32	123 454	323 432	12 •34	54 32	123 •4	543 232				
12 34	54 •32	123 454	323 •2	12 •34	54 •32	123 •4	543 •2				
12 34	•54 •32	123 454	•3 •2	12 •34	•54 •32	123 •4	•3 •2				
12 •34	•54 •32	123 •4	•3 •2	12 •34	•54 32	123 •4	•5 432				

COUPES A DEUX TRAITS

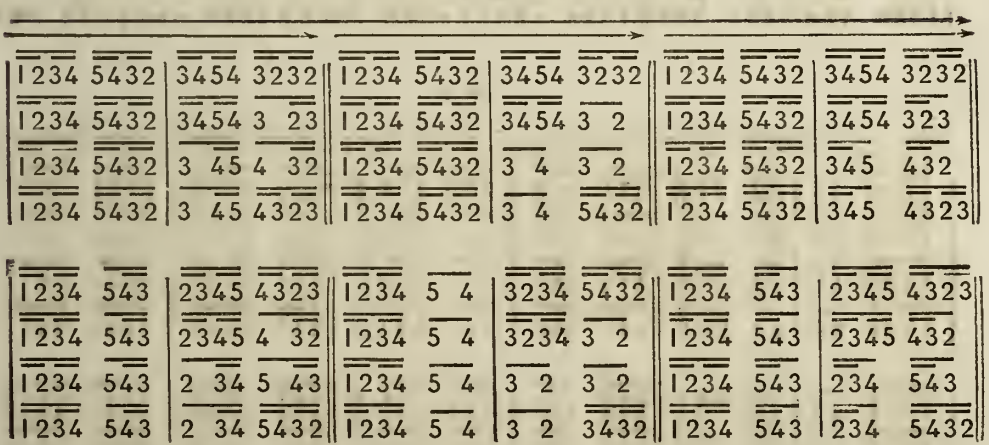
TROISIÈME SÉRIE. — DIVISION BINAIRE

SUBDIVISION BINAIRE.

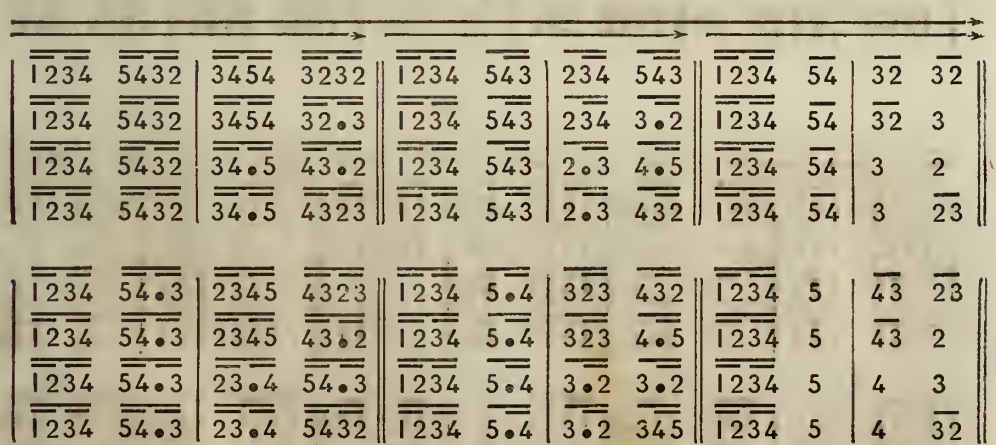
EXERCICES SUR LES COUPES DE LA TROISIÈME COLONNE DU TABLEAU GÉNÉRAL DIVISION BINAIRE (1).

GROUPE I. — SANS SILENCES.

N° 1

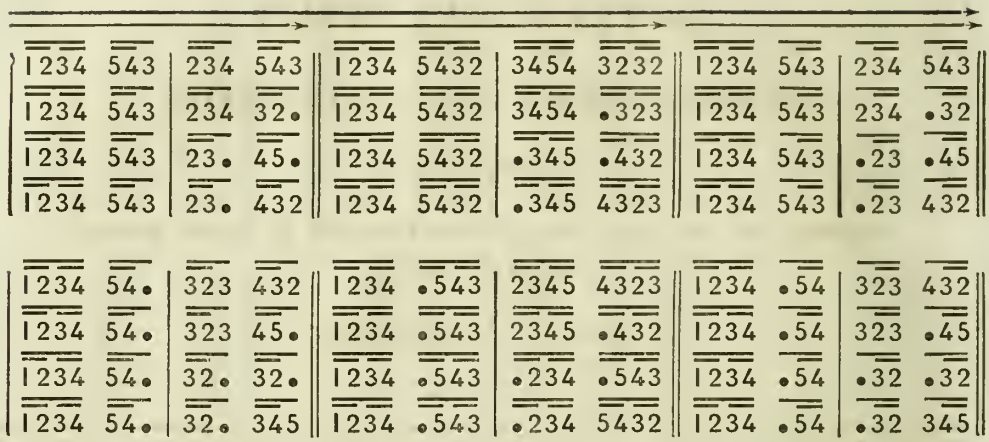


N° 2

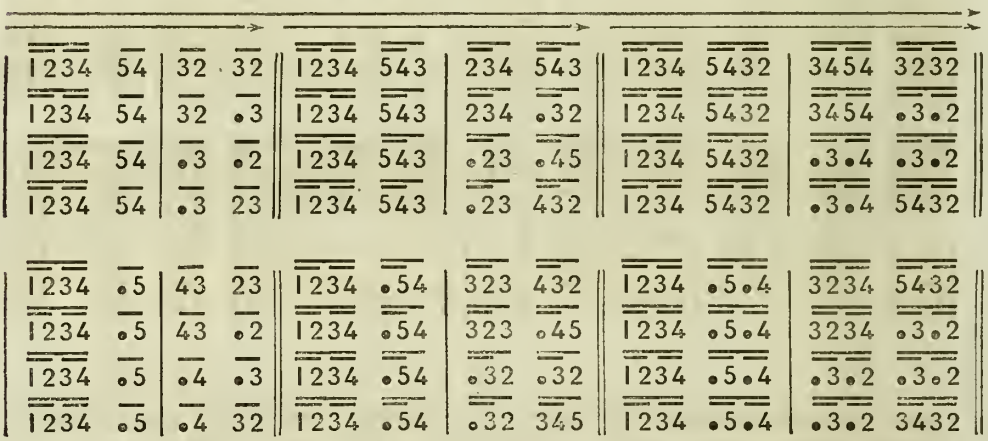


(1) Dans tous ces exercices de mesure, *les groupes à deux temps doivent être étudiés aussi à quatre temps*; on fait alors abstraction de la barre de mesure simple qui se trouve entre deux mesures à deux temps.

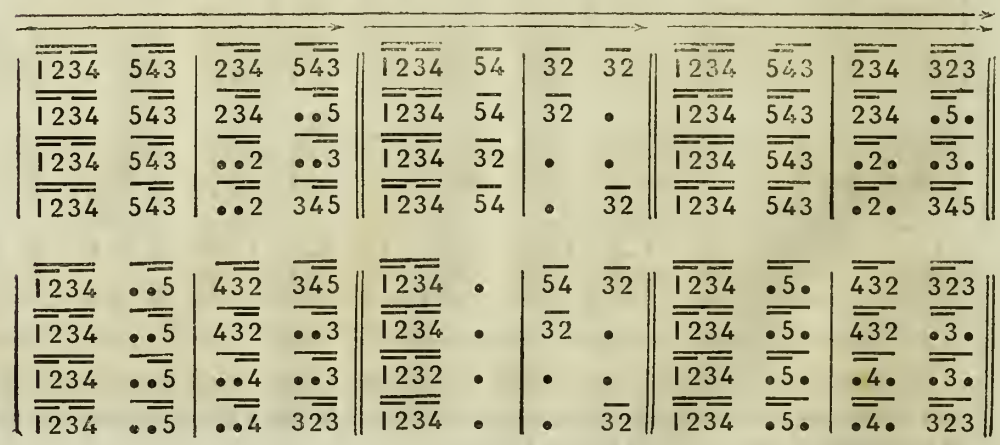
N° 3


1234 543 | 234 543 || 1234 5432 | 3454 3232 || 1234 543 | 234 543
1234 543 | 234 32. || 1234 5432 | 3454 .323 || 1234 543 | 234 .32
1234 543 | 23. 45. || 1234 5432 | .345 .432 || 1234 543 | .23 .45
1234 543 | 23. 432 || 1234 5432 | .345 4323 || 1234 543 | .23 432
1234 54. | 323 432 || 1234 .543 | 2345 4323 || 1234 .54 | 323 432
1234 54. | 323 45. || 1234 .543 | 2345 .432 || 1234 .54 | 323 .45
1234 54. | 32. 32. || 1234 .543 | .234 .543 || 1234 .54 | .32 .32
1234 54. | 32. 345 || 1234 .543 | .234 5432 || 1234 .54 | .32 345

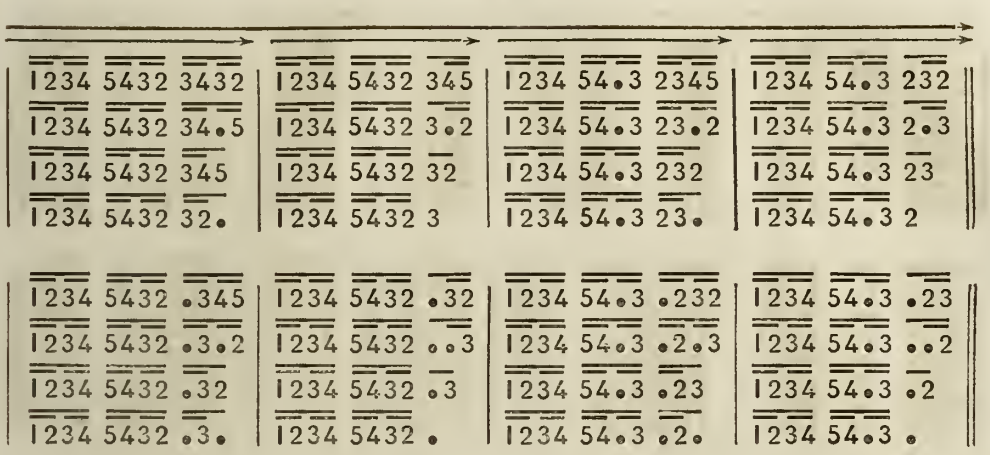
N° 4


1234 54 | 32 32 || 1234 543 | 234 543 || 1234 5432 | 3454 3232
1234 54 | 32 .3 || 1234 543 | 234 .32 || 1234 5432 | 3454 .3.2
1234 54 | .3 .2 || 1234 543 | .23 .45 || 1234 5432 | .3.4 .3.2
1234 54 | .3 23 || 1234 543 | .23 432 || 1234 5432 | .3.4 5432
1234 .5 | 43 23 || 1234 .54 | 323 432 || 1234 .5.4 | 3234 5432
1234 .5 | 43 .2 || 1234 .54 | 323 .45 || 1234 .5.4 | 3234 .3.2
1234 .5 | .4 .3 || 1234 .54 | .32 .32 || 1234 .5.4 | .3.2 .3.2
1234 .5 | .4 32 || 1234 .54 | .32 345 || 1234 .5.4 | .3.2 3432

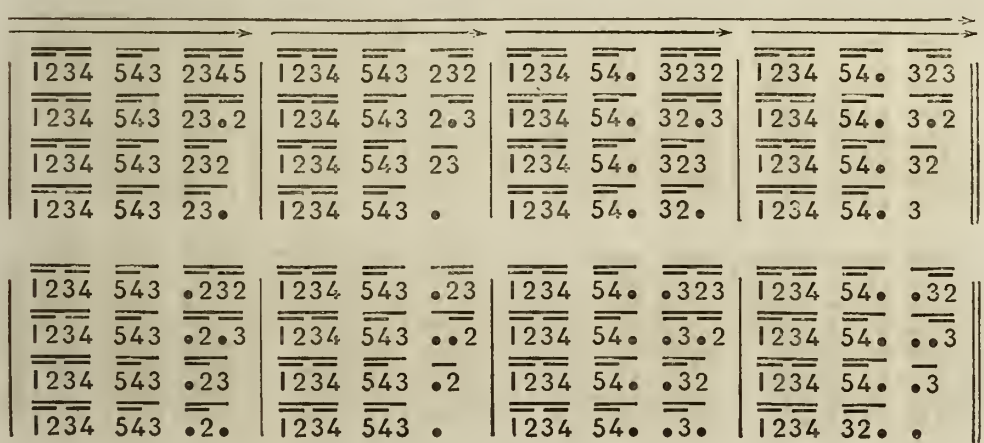
N° 5


1234 543 | 234 543 || 1234 54 | 32 32 || 1234 543 | 234 323
1234 543 | 234 ..5 || 1234 54 | 32 . || 1234 543 | 234 .5.
1234 543 | ..2 ..3 || 1234 32 | . . || 1234 543 | .2. .3.
1234 543 | ..2 345 || 1234 54 | . 32 || 1234 543 | .2. 345
1234 ..5 | 432 345 || 1234 . | 54 32 || 1234 .5. | 432 323
1234 ..5 | 432 ..3 || 1234 . | 32 . || 1234 .5. | 432 .3.
1234 ..5 | ..4 ..3 || 1232 . | . . || 1234 .5. | .4. .3.
1234 ..5 | ..4 323 || 1234 . | . 32 || 1234 .5. | .4. 323

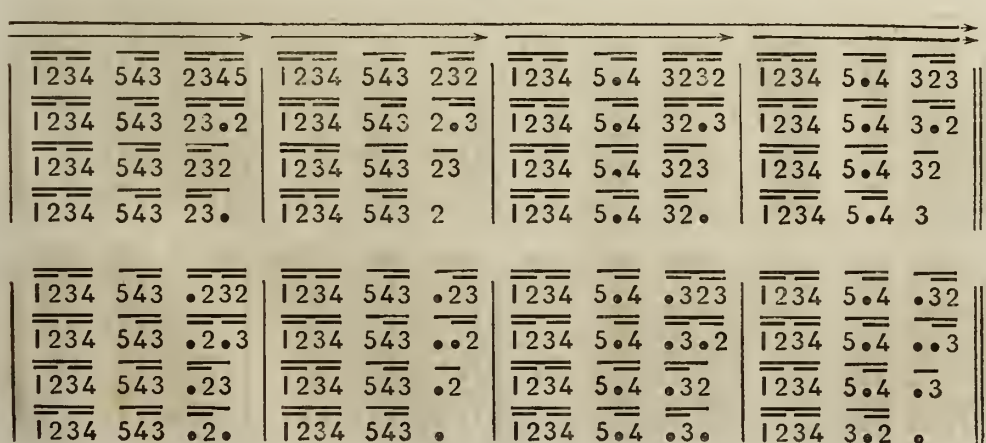
N° 6


1234 5432 3432 | 1234 5432 345 | 1234 54.3 2345 | 1234 54.3 232
1234 5432 34.5 | 1234 5432 3.2 | 1234 54.3 23.2 | 1234 54.3 2.3
1234 5432 345 | 1234 5432 32 | 1234 54.3 232 | 1234 54.3 23
1234 5432 32. | 1234 5432 3 | 1234 54.3 23. | 1234 54.3 2
1234 5432 .345 | 1234 5432 .32 | 1234 54.3 .232 | 1234 54.3 .23
1234 5432 .3.2 | 1234 5432 ..3 | 1234 54.3 .2.3 | 1234 54.3 ..2
1234 5432 .32 | 1234 5432 .3 | 1234 54.3 .23 | 1234 54.3 .2
1234 5432 .3. | 1234 5432 . | 1234 54.3 .2. | 1234 54.3 .

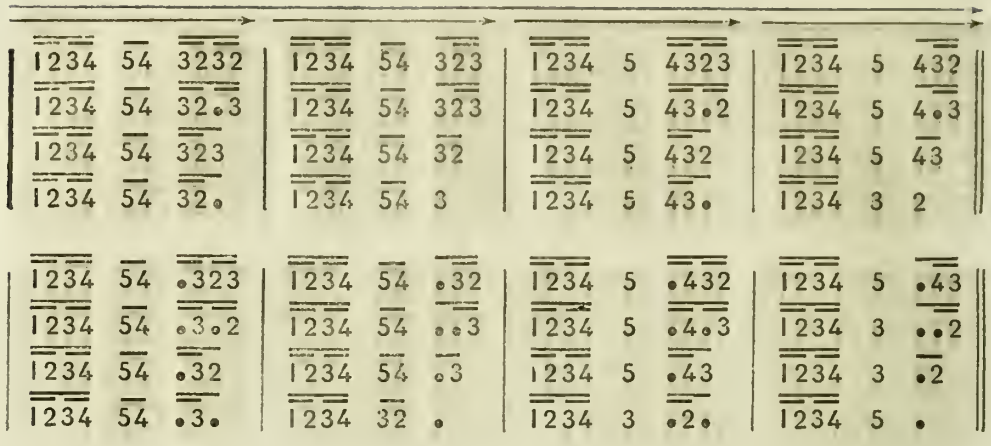
N° 7


1234 543 2345 | 1234 543 232 | 1234 54. 3232 | 1234 54. 323
1234 543 23.2 | 1234 543 2.3 | 1234 54. 32.3 | 1234 54. 3.2
1234 543 232 | 1234 543 23 | 1234 54. 323 | 1234 54. 32
1234 543 23. | 1234 543 . | 1234 54. 32. | 1234 54. 3
1234 543 .232 | 1234 543 .23 | 1234 54. .323 | 1234 54. .32
1234 543 .2.3 | 1234 543 ..2 | 1234 54. .3.2 | 1234 54. ..3
1234 543 .23 | 1234 543 .2 | 1234 54. .32 | 1234 54. .3
1234 543 .2. | 1234 543 . | 1234 54. .3. | 1234 32. .

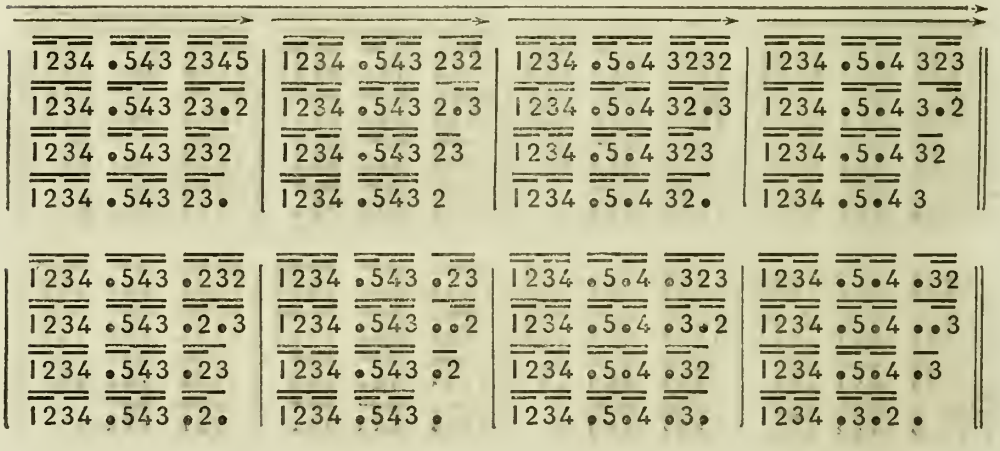
N° 8


1234 543 2345 | 1234 543 232 | 1234 5.4 3232 | 1234 5.4 323
1234 543 23.2 | 1234 543 2.3 | 1234 5.4 32.3 | 1234 5.4 3.2
1234 543 232 | 1234 543 23 | 1234 5.4 323 | 1234 5.4 32
1234 543 23. | 1234 543 2 | 1234 5.4 32. | 1234 5.4 3
1234 543 .232 | 1234 543 .23 | 1234 5.4 .323 | 1234 5.4 .32
1234 543 .2.3 | 1234 543 ..2 | 1234 5.4 .3.2 | 1234 5.4 ..3
1234 543 .23 | 1234 543 .2 | 1234 5.4 .32 | 1234 5.4 .3
1234 543 .2. | 1234 543 . | 1234 5.4 .3. | 1234 3.2 .

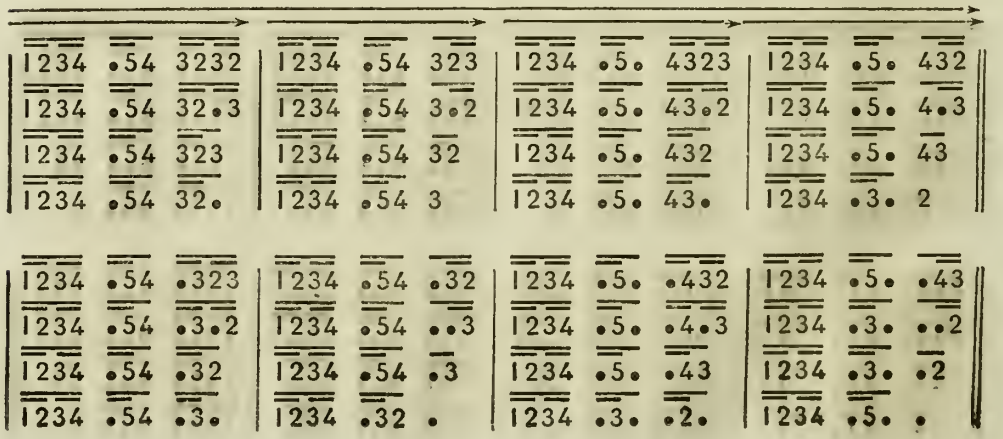
N° 9


1234 54 3232
1234 54 32•3
1234 54 323
1234 54 32•
1234 54 323
1234 54 323
1234 54 32
1234 54 3
1234 5 4323
1234 5 43•2
1234 5 432
1234 5 43•
1234 5 432
1234 5 4•3
1234 5 43
1234 3 2
1234 54 •323
1234 54 •3•2
1234 54 •32
1234 54 •3•
1234 54 •32
1234 54 ••3
1234 54 •3
1234 32 •
1234 5 •432
1234 5 •4•3
1234 5 •43
1234 3 •2•
1234 5 •43
1234 3 ••2
1234 3 •2
1234 5 •

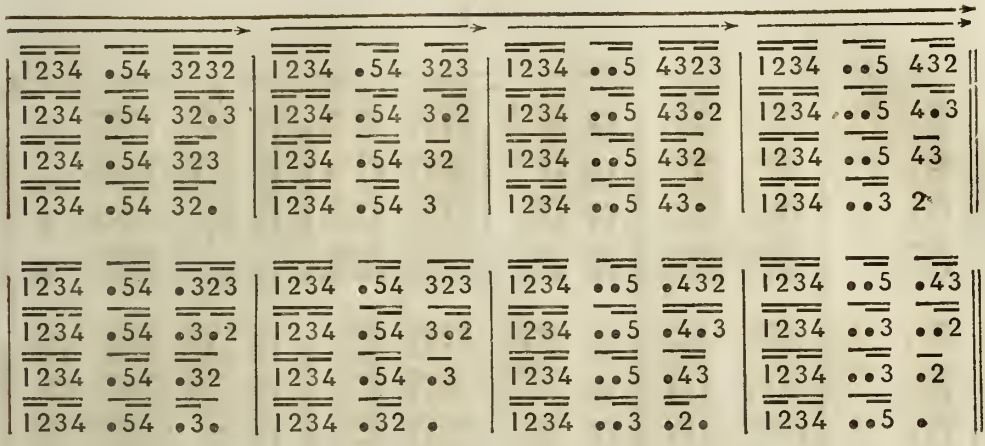
N° 10


1234 •543 2345
1234 •543 23•2
1234 •543 232
1234 •543 23•
1234 •543 232
1234 •543 2•3
1234 •543 23
1234 •543 2
1234 •5•4 3232
1234 •5•4 32•3
1234 •5•4 323
1234 •5•4 32•
1234 •5•4 323
1234 •5•4 3•2
1234 •5•4 32
1234 •5•4 3
1234 •543 •232
1234 •543 •2•3
1234 •543 •23
1234 •543 •2•
1234 •543 •23
1234 •543 ••2
1234 •543 •2
1234 •543 •
1234 •5•4 •323
1234 •5•4 •3•2
1234 •5•4 •32
1234 •5•4 •3•
1234 •5•4 •32
1234 •5•4 ••3
1234 •5•4 •3
1234 •3•2 •

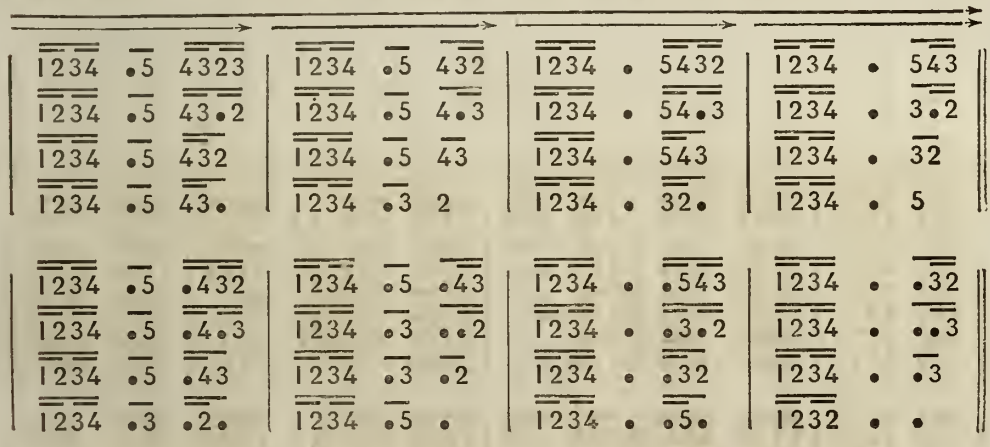
N° 11


1234 •54 3232
1234 •54 32•3
1234 •54 323
1234 •54 32•
1234 •54 323
1234 •54 3•2
1234 •54 32
1234 •54 3
1234 •5• 4323
1234 •5• 43•2
1234 •5• 432
1234 •5• 43•
1234 •5• 432
1234 •5• 4•3
1234 •5• 43
1234 •3• 2
1234 •54 •323
1234 •54 •3•2
1234 •54 •32
1234 •54 •3•
1234 •54 •32
1234 •54 ••3
1234 •54 •3
1234 •32 •
1234 •5• •432
1234 •5• •4•3
1234 •5• •43
1234 •3• •2•
1234 •5• •43
1234 •3• ••2
1234 •3• •2
1234 •5• •

N° 12

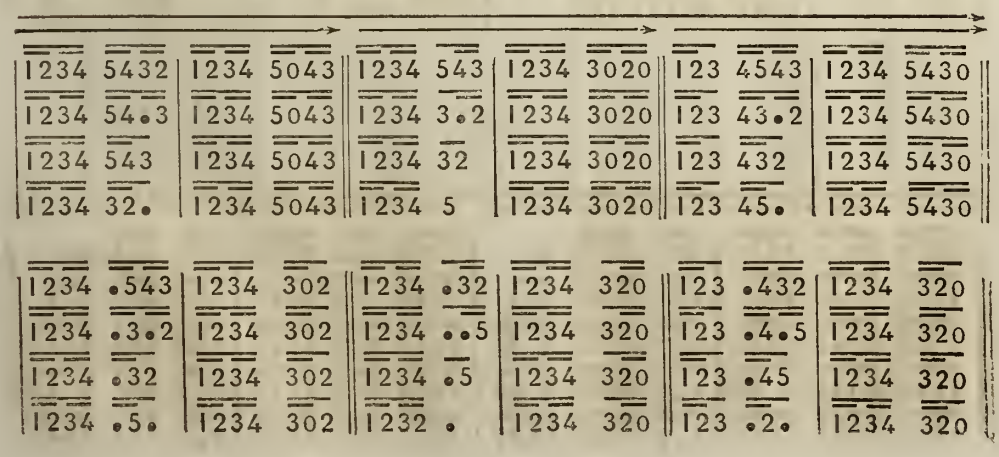


N° 13



GROUPE II. — AVEC SILENCES.

N° 1



N° 2

123	432	1234	5403	12	3432	1234	3002	12	345	1232	0				
123	4.5	1234	5403	12	34.5	1234	3002	12	3.2	1232	0				
123	45	1234	5403	12	345	1234	3002	12	32	1232	0				
123	2	1234	5403	12	32.	1234	3002	12	3	1232	0				
123	.45	1234	302	12	.345	1234	500	12	.32	1234	05				
123	..2	1234	302	12	.3.2	1234	500	12	..3	1234	05				
123	.2	1234	302	12	.32	1234	500	12	.3	1234	050				
123	.	1234	302	12	.3.	1234	500	12	.	1234	050				

N° 3

123	4543	1234	032	123	432	1234	032	1	2345	1234	0302				
123	43.2	1234	032	123	4.5	1234	032	1	23.2	1234	0302				
123	432	1234	032	123	45	1234	0320	1	232	1234	0302				
123	45.	1234	032	123	2	1234	0320	1	23.	1234	0302				
123	.432	1234	0543	123	.45	1234	050	1	.232	1234	005				
123	.4.5	1234	0543	123	..2	1234	050	1	.2.3	1234	005				
123	.45	1234	0543	123	.2	1234	050	1	.23	1234	005				
123	.2.	1234	0543	123	.	1234	050	1	.2.	1234	005				

N° 4

1234	5043	2032	123	4032	0	1234	504	3023	123	405	0				
1234	5043	203	123	4054	0 3	1234	504	302	123	403	0 2				
1234	5043	2030	123	4054	0 30	1234	504	3020	123	403	0 20				
12.3	4054	3 20	1.2	3045	0 43	12.3	405	4 30	1.2	304	0 32				
12.3	4054	3230	1.2	3045	0432	12.3	405	4320	1.2	304	0543				

Suite du N° 4

123	4054	320	12	3045	043	123	405	430	12	304	032
123	4054	3203	12	3045	0430	123	405	4302	12	304	0320
123	4054	3 02	12	3043	020	123	405	4 03	12	304	050
12.	3045	4003	1	2034	0302	12.	304	3002	1	203	0405
12.	3043	200	1	2034	0 05	12.	304	500	1	203	0 02

N° 5

1234	5040	3023	123	4050	0	1234	540	3023	123	450	0
1224	5040	302	123	4030	0 2	1234	540	302	123	430	0 2
1234	5040	3020	123	4030	0 20	1234	540	3020	123	430	0 20
12.3	4050	4 30	1.2	3040	0 32	12.3	450	4 30	1.2	340	0 32
12.3	4050	4320	1.2	3040	0543	12.3	450	4320	1.2	340	0543
123	4050	430	12	3040	032	123	450	430	12	340	032
123	4050	4302	12	3040	0320	123	450	4032	12	340	0320
123	4050	4 03	12	3040	050	123	450	4 03	12	340	050
12.	3040	3002	1	2030	0405	12.	340	3002	1	230	0405
12.	3040	500	1	2030	0 02	12.	340	500	1	230	0 02

N° 6

1234	5430	2032	123	4320	0	1234	540	3023	123	450	0
1234	5430	203	123	4540	0 3	1234	540	302	123	430	0 2
1234	5430	2030	123	4540	0 32	1234	540	3020	123	430	0 20
12.3	4540	3 20	1.2	3450	0 43	12.3	450	4 30	1.2	340	0 32
12.3	4540	3230	1.2	3450	0432	12.3	450	4320	1.2	340	0543
123	4540	320	12	3450	043	123	450	430	12	340	032
123	4540	3203	12	3450	0430	123	450	4302	12	340	0320
123	4540	3 02	12	3430	020	123	450	4 03	12	340	050
12.	3450	4003	1	2340	0302	12.	340	3002	1	230	0405
12.	3430	200	1	2340	0 05	12.	340	500	1	230	0 02

N° 7

1234 5403 2032	123 4504 0	1234 504 3023	123 405 0
1234 5403 203	123 4504 0 3	1234 504 302	123 403 0 2
1234 5403 2030	123 4504 0 30	1234 504 3020	123 403 0 20
12•3 4504 3 20	1•2 3405 0 43	12•3 405 4 30	1•2 304 0 32
12•3 4504 3230	1•2 3405 0432	12•3 405 4320	1•2 304 0543
123 4504 320	12 3405 043	123 405 430	12 304 032
123 4504 3203	12 3405 0430	123 405 4302	12 304 0320
123 4504 3 02	12 3403 020	123 405 4 03	12 304 050
12• 3405 4003	1 2304 0302	12• 304 3002	1 203 0405
12• 3403 200	1 2304 0 05	12• 304 500	1 203 0 02

N° 8

1234 5004 3023	123 4005 0	1234 500 4032	123 200 0
1234 5004 302	123 4003 2 0	1234 500 403	123 400 0 5
1234 5004 3020	123 4003 0 20	1234 500 4030	123 400 0 50
12•3 4005 4 30	1•2 3004 0 32	12•3 400 3 20	1•2 300 0 45
12•3 4005 4320	1•2 3004 0543	12•3 400 5430	1•2 300 0432
123 4005 430	12 3004 032	123 400 320	12 300 045
123 4005 4302	12 3004 0320	123 400 5403	12 300 0450
123 4005 4 03	12 3004 050	123 400 3 02	12 300 020
1•2 3004 3002	1 2003 0405	12• 300 4005	1 200 0302
1•2 3004 500	1 2003 0 02	12• 300 200	1 200 0 03

COUPES A DEUX TRAITS

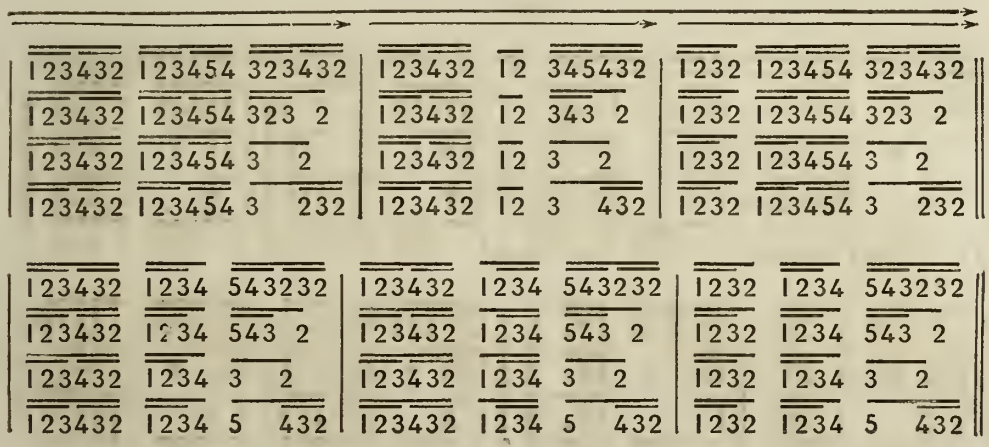
QUATRIEME SÉRIE. — DIVISION BINAIRE

SUBDIVISION TERNAIRE.

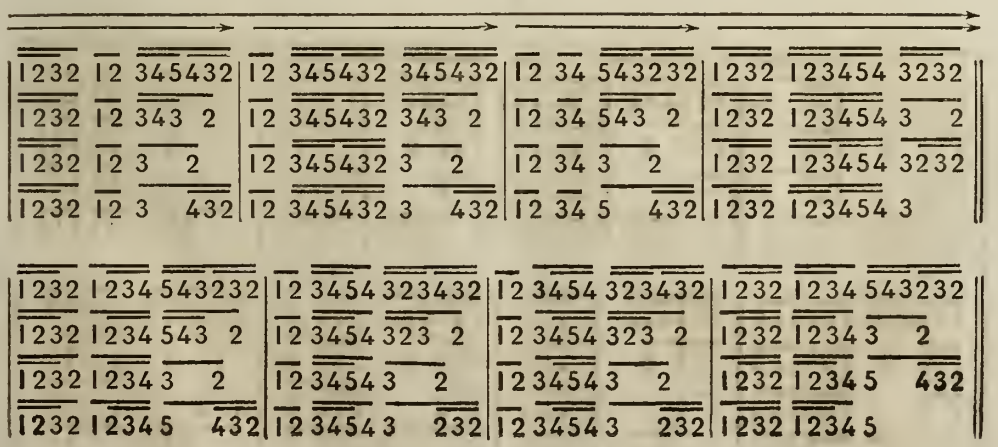
EXERCICES SUR LES COUPES DE LA QUATRIÈME COLONNE DU TABLEAU GÉNÉRAL DIVISION BINAIRE.

GROUPE I. — SANS SILENCES.

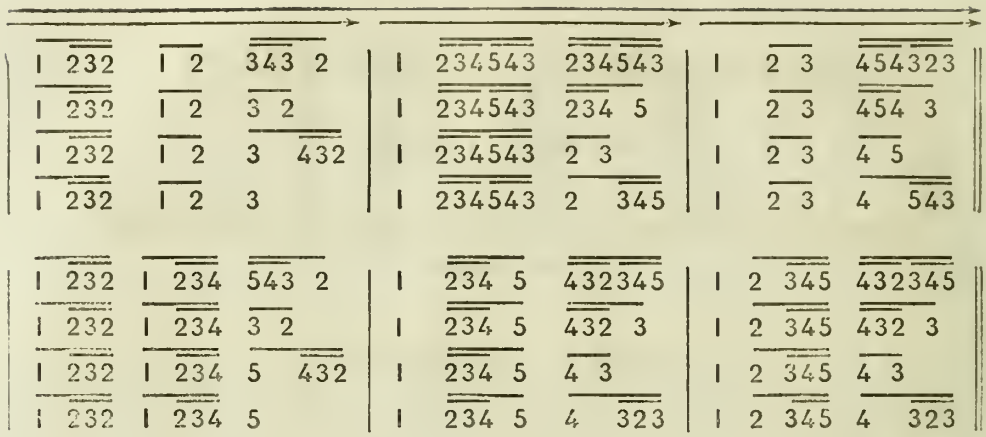
N° 1



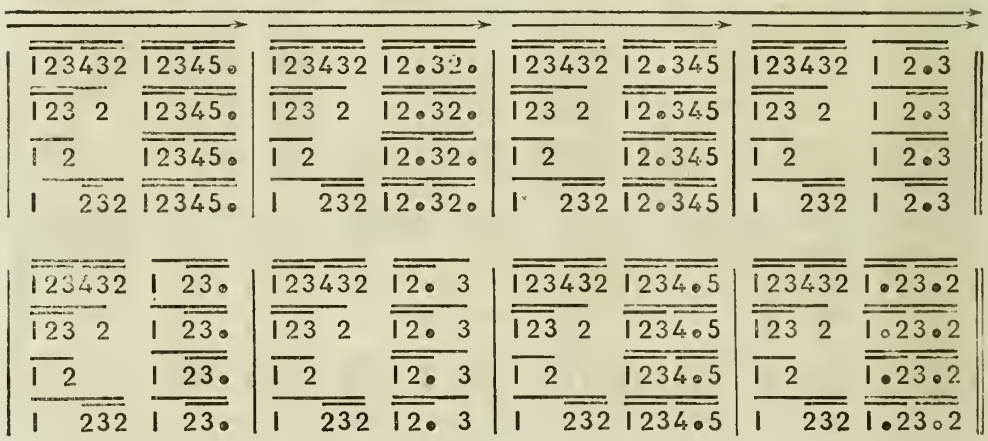
N° 2



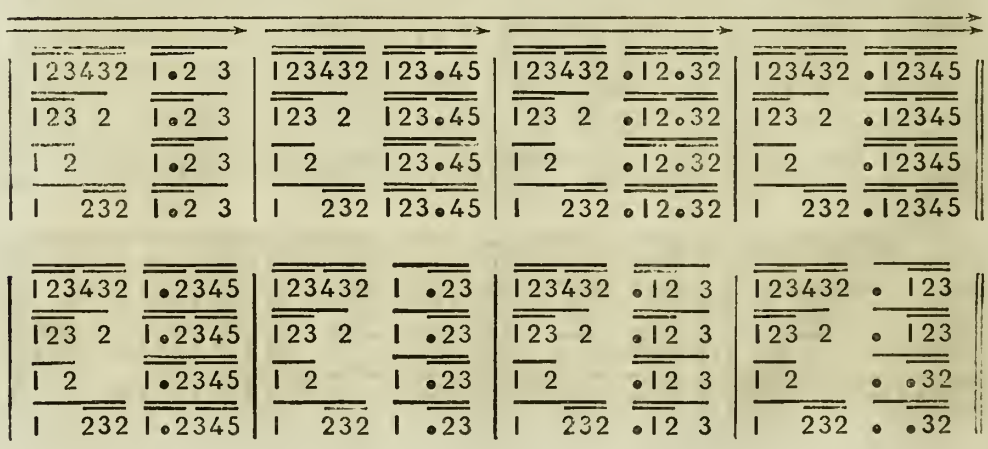
N° 3


1 232 1 2 343 2 | 1 234543 234543 | 1 2 3 454323
1 232 1 2 3 2 | 1 234543 234 5 | 1 2 3 454 3
1 232 1 2 3 432 | 1 234543 2 3 | 1 2 3 4 5
1 232 1 2 3 | 1 234543 2 345 | 1 2 3 4 543
1 232 1 234 543 2 | 1 234 5 432345 | 1 2 345 432345
1 232 1 234 3 2 | 1 234 5 432 3 | 1 2 345 432 3
1 232 1 234 5 432 | 1 234 5 4 3 | 1 2 345 4 3
1 232 1 234 5 | 1 234 5 4 323 | 1 2 345 4 323

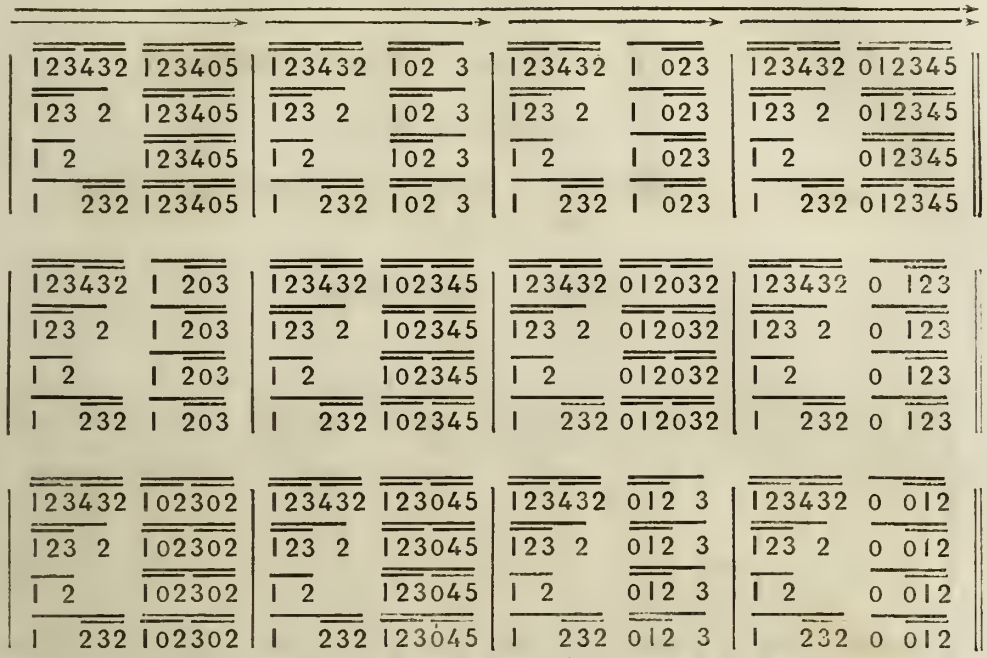
N° 4


123432 12345. | 123432 12.32. | 123432 12.345 | 123432 1 2.3
123 2 12345. | 123 2 12.32. | 123 2 12.345 | 123 2 1 2.3
1 2 12345. | 1 2 12.32. | 1 2 12.345 | 1 2 1 2.3
1 232 12345. | 1 232 12.32. | 1 232 12.345 | 1 232 1 2.3
123432 1 23. | 123432 12. 3 | 123432 1234.5 | 123432 1.23.2
123 2 1 23. | 123 2 12. 3 | 123 2 1234.5 | 123 2 1.23.2
1 2 1 23. | 1 2 12. 3 | 1 2 1234.5 | 1 2 1.23.2
1 232 1 23. | 1 232 12. 3 | 1 232 1234.5 | 1 232 1.23.2

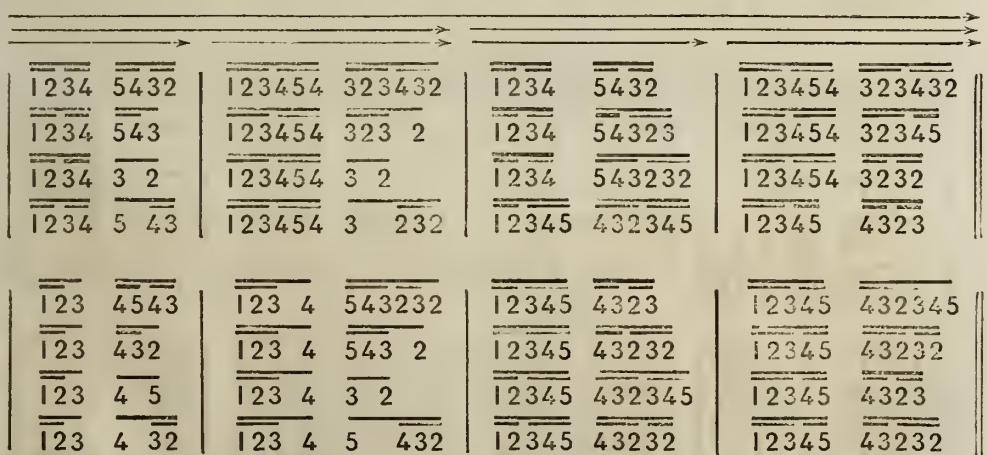
N° 5


123432 1.2 3 | 123432 123.45 | 123432 .12.32 | 123432 .12345
123 2 1.2 3 | 123 2 123.45 | 123 2 .12.32 | 123 2 .12345
1 2 1.2 3 | 1 2 123.45 | 1 2 .12.32 | 1 2 .12345
1 232 1.2 3 | 1 232 123.45 | 1 232 .12.32 | 1 232 .12345
123432 1.2345 | 123432 1 .23 | 123432 .12 3 | 123432 . 123
123 2 1.2345 | 123 2 1 .23 | 123 2 .12 3 | 123 2 . 123
1 2 1.2345 | 1 2 1 .23 | 1 2 .12 3 | 1 2 . .32
1 232 1.2345 | 1 232 1 .23 | 1 232 .12 3 | 1 232 . .32

GROUPE II. — AVEC SILENCES.



GROUPE III. — DIVISION MIXTE.



COUPES A DEUX TRAITS

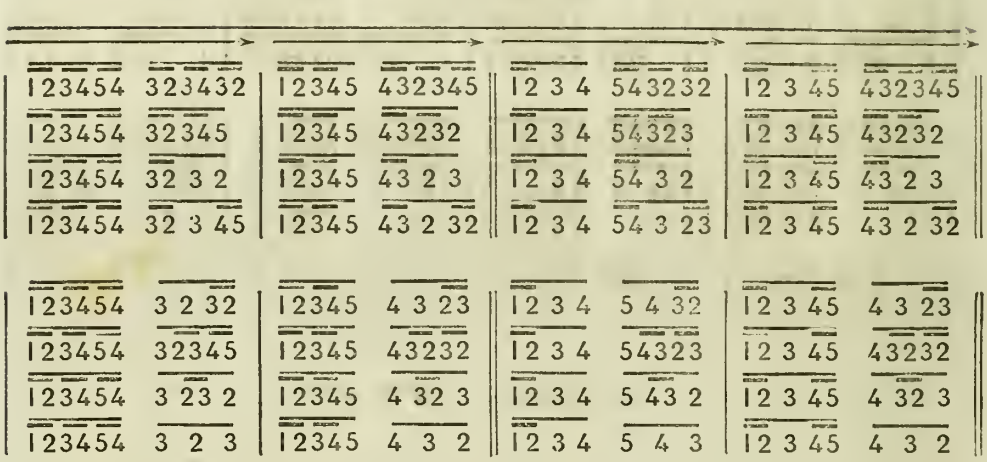
CINQUIÈME SÉRIE. — DIVISION TERNAIRE

SUBDIVISION BINAIRE.

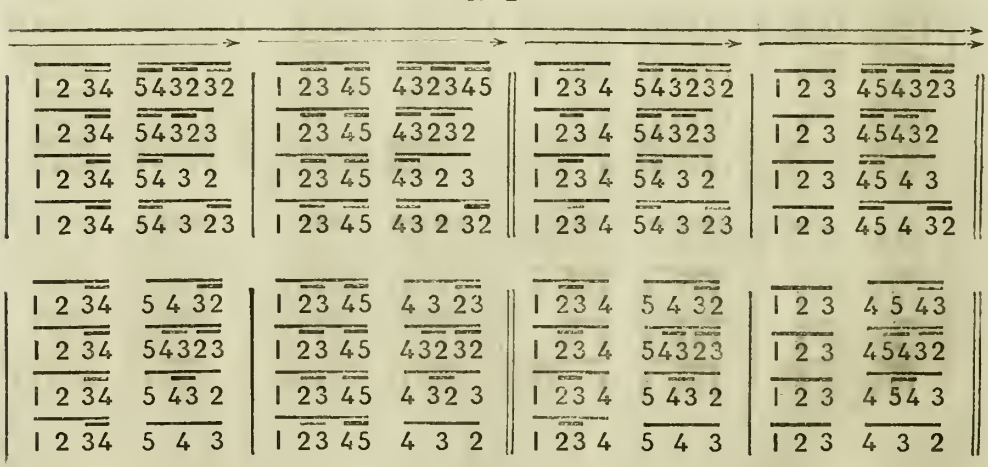
EXERCICES SUR LES COUPES DE LA DEUXIÈME COLONNE DU TABLEAU GÉNÉRAL DIVISION TERNAIRE (1).

GROUPE I. — SANS SILENCES.

N° 1

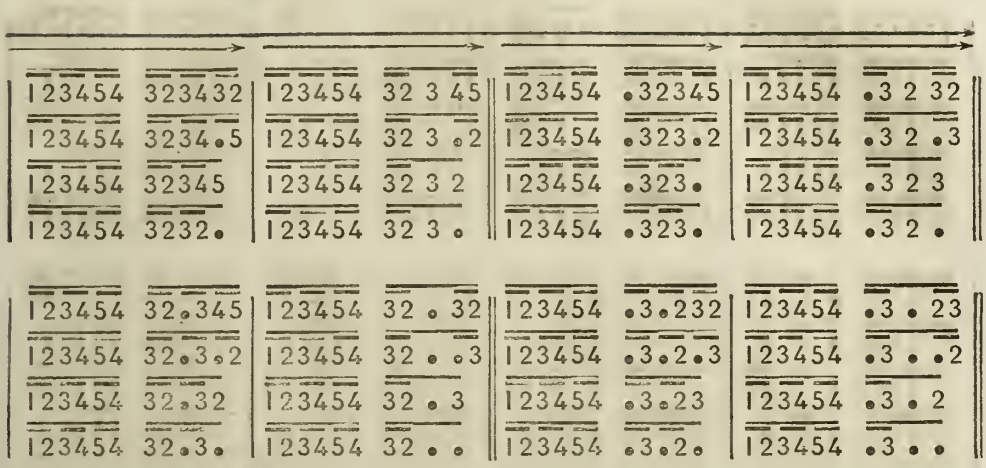


N° 2

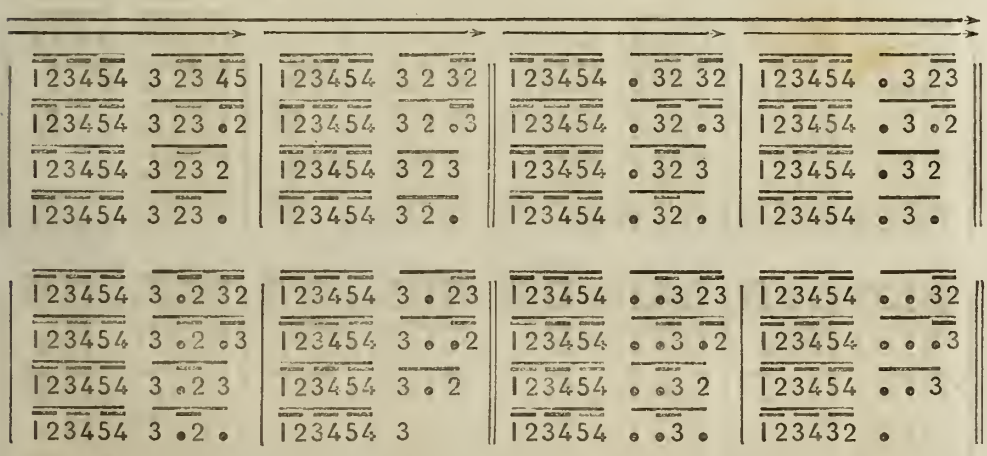


(1) Dans tous ces exercices de mesure, *les groupes à deux temps doivent être étudiés aussi à quatre temps*; on fait alors abstraction de la barre de mesure simple qui se trouve entre deux mesures à deux temps.

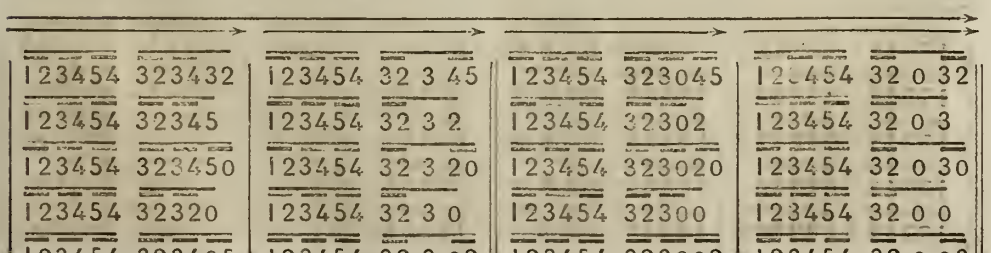
N° 3



N° 4



GROUPE II. — AVEC SILENCES.



N° 2

123454 320345	123454 3 2 32	123454 3 0 23	123454 302345
123454 32032	123454 3 2 3	123454 3 0 2	123454 30232
123454 320320	123454 3 2 30	123454 3 0 20	123454 302320
123454 03020	123454 3 2 0	123454 3 0 0	123454 30230
123454 320302	123454 3 2 03	123454 3 0 02	123454 302302
123454 3 23 45	123454 3 20 32	123454 3 02 32	123454 30 2 32
123454 3 23 2	123454 3 20 3	123454 3 02 3	123454 30 2 3
123454 3 23 20	123454 3 20 30	123454 3 02 30	123454 30 2 30
123454 3 23 0	123454 3 20 0	123454 3 02 0	123454 30 2 0
123454 3 23 02	123454 3 20 03	123454 3 02 03	123454 30 2 03

N° 3

123454 302032	123454 300232	123454 0 3 23	123454 0 0 32
123454 30203	123454 30023	123454 0 3 2	123454 0 0 3
123454 302030	123454 300230	123454 0 3 20	123454 0 0 30
123454 30200	123454 30020	123454 0 3 0	123454 0
123454 302003	123454 300203	123454 0 3 02	123454 0 0 03
123454 30 0 23	123454 0 32 32	123454 0 30 23	123454 0 03 23
123454 30 0 2	123454 0 32 3	123454 0 30 2	123454 0 03 2
123454 30 0 20	123454 0 32 30	123454 0 30 20	123454 0 03 20
123454 30 0 0	123454 0 32 0	123454 0 30 0	123454 0 03 0
123454 30 0 02	123454 0 32 03	123454 0 30 02	123454 0 03 02

N° 4

123454 032345	123454 03 2 32	123454 032032	123454 030232
123454 03232	123454 03 2 3	123454 03203	123454 03023
123454 032320	123454 03 2 30	123454 032030	123454 030230
123454 03230	123454 03 2 0	123454 03200	123454 03020
123454 032302	123454 03 2 03	123454 032003	123454 030203

COUPES A DEUX TRAITS

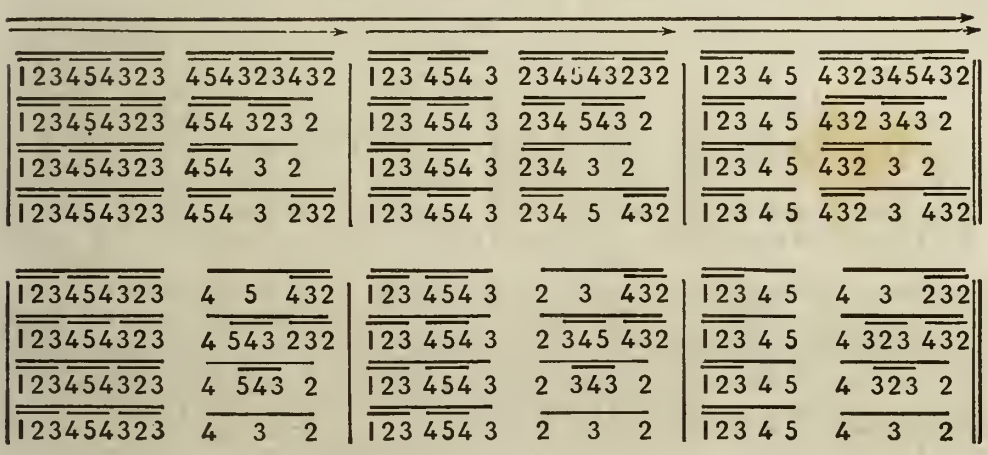
SIXIÈME SÉRIE. — DIVISION TERNAIRE

SUBDIVISION TERNAIRE.

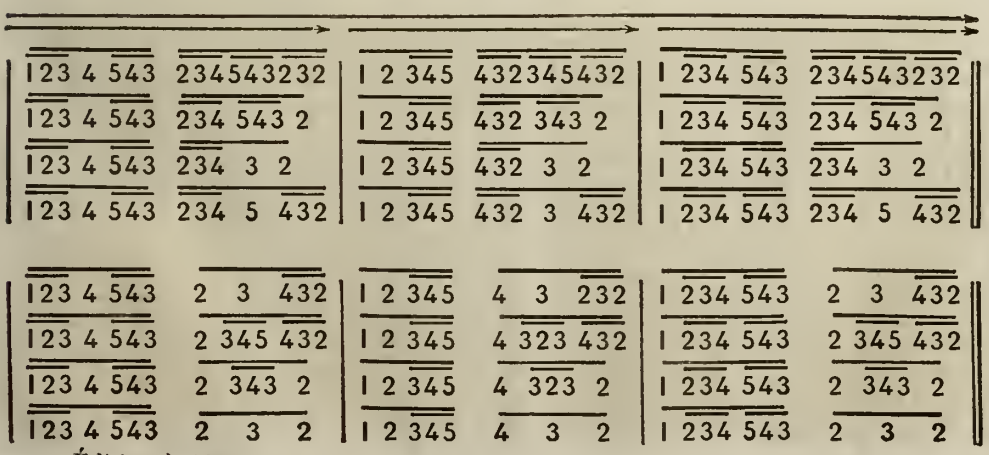
EXERCICES SUR LES COUPES DE LA TROISIÈME COLONNE DU TABLEAU GÉNÉRAL
DIVISION TERNAIRE.

GROUPE I. — SANS SILENCES.

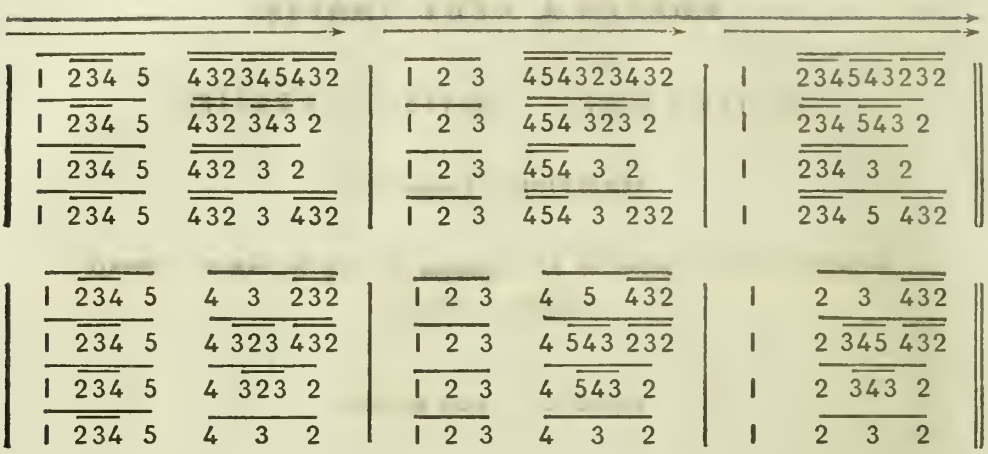
N° 1



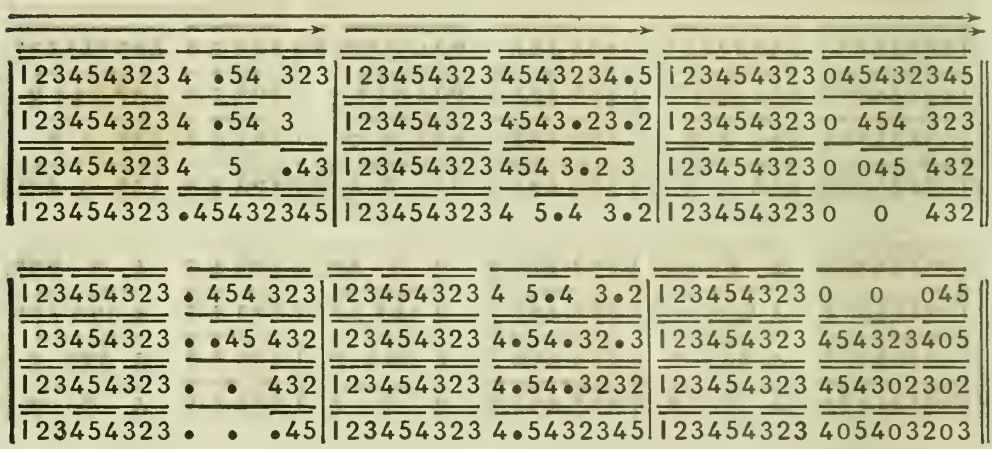
N° 2



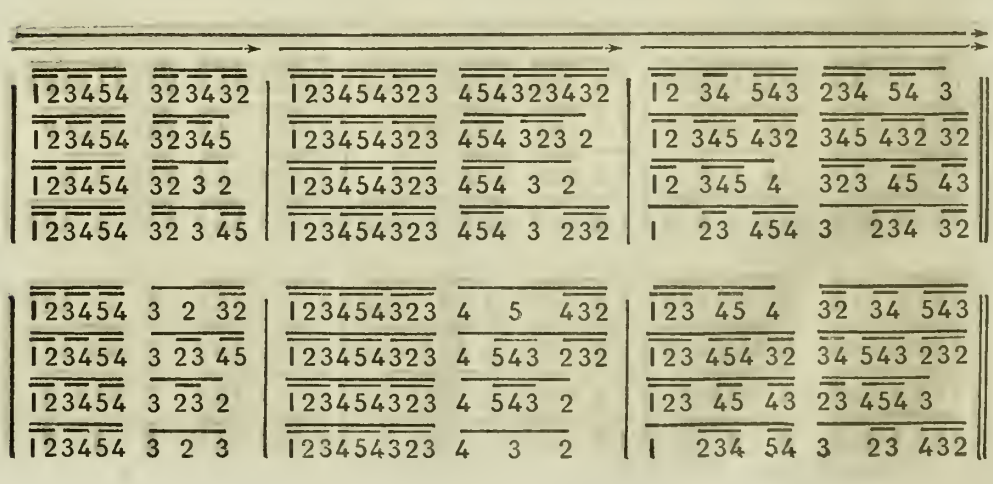
N° 3



GROUPE II. — AVEC SILENCES.



GROUPE III. — DIVISION MIXTE.



COUPES A TROIS TRAITS [1]

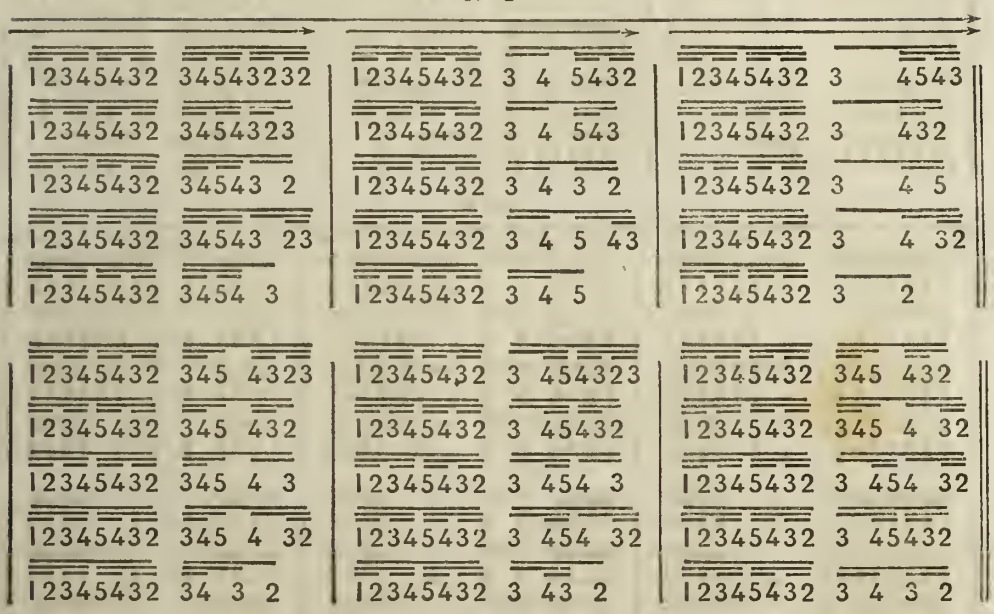
SEPTIÈME SÉRIE

EXERCICES SUR LES COUPES DÉRIVÉES DE ♩ ♩ ♩ ♩

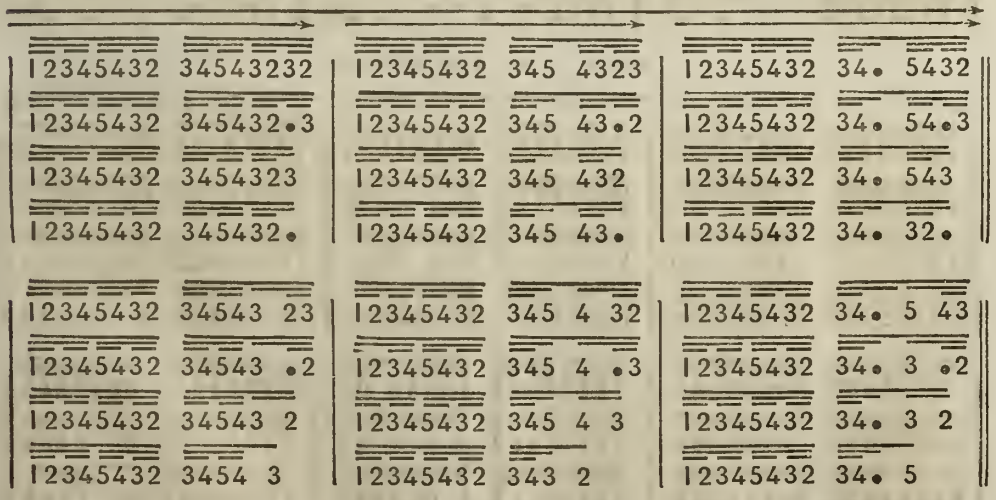
DIVISION BINAIRE DES QUARTS.

GROUPE I. — SANS SILENCES.

N° 1

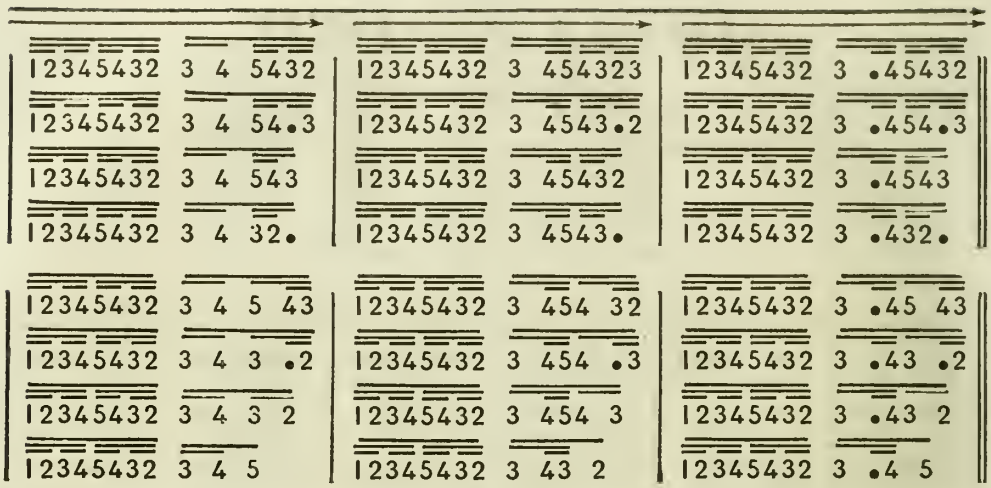


N° 2

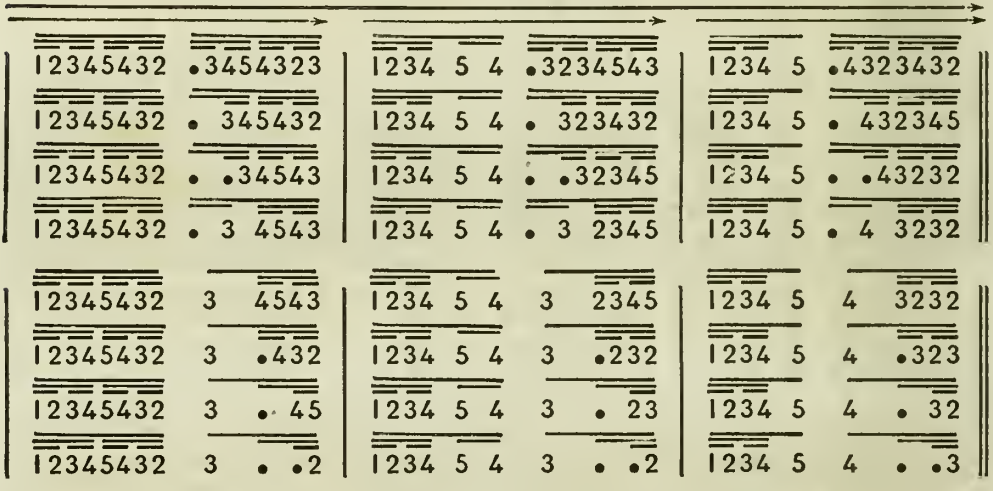


(1) Avant d'étudier les coupes à trois traits, il faut lire et pratiquer, avec beaucoup de soin, les *Remarques importantes* et le *Tableau général de la génération des coupes et de la langue des durées*, pages 122 et 123.

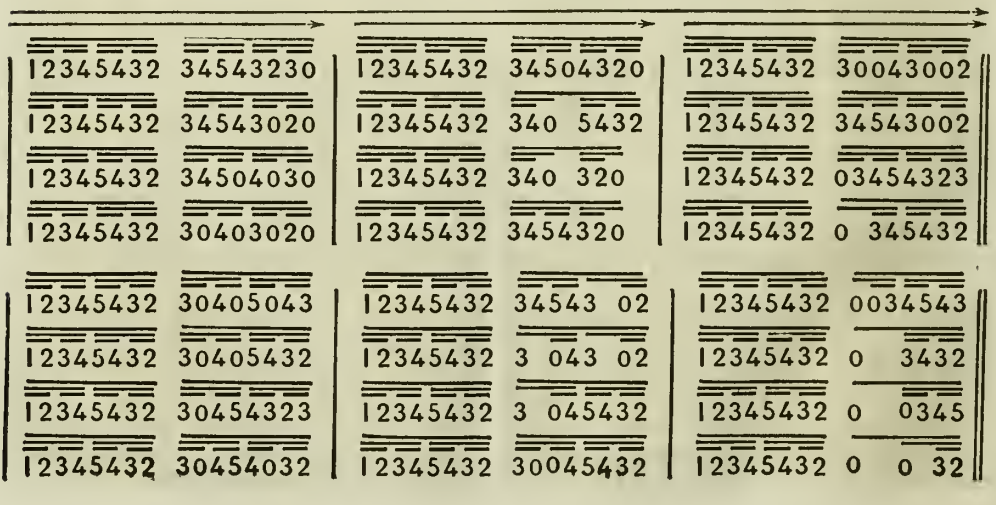
N° 3

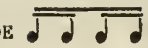


N° 4



GROUPE II. — AVEC SILENCES.

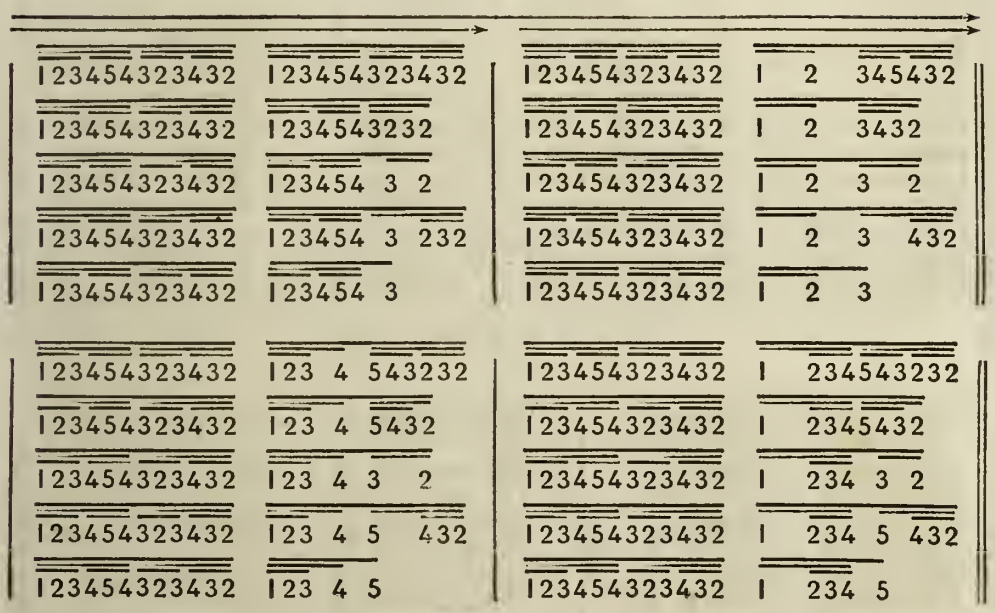


EXERCICES SUR LES COUPES DÉRIVÉES DE 

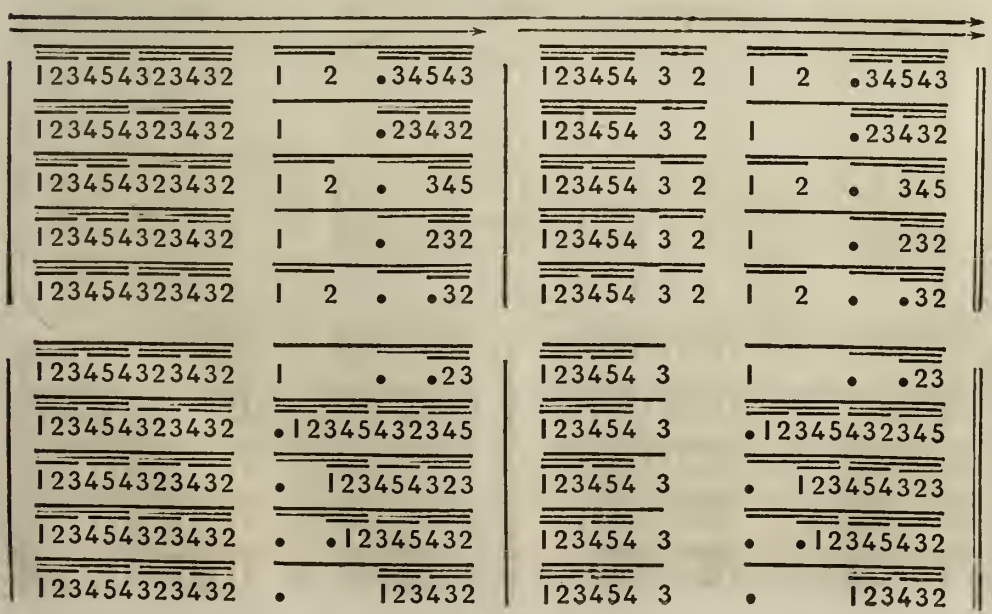
DIVISION TERNAIRE DES QUARTS.

GROUPE III. — SANS SILENCES.

N° 1



N° 2



GROUPE IV. — SANS SILENCES.

12345432343 2	1 023454323	123454 3 2	1 023454323
12345432343 2	1 023 4 032	123454 3 2	1 023 4 032
12345432343 2	123454 3 023	123454 3 2	123454 3 023
12345432343 2	1 2 034543	123454 3 2	1 2 034543
12345432343 2	1 023432	123454 3 2	1 023432
123454323 2	1 2 0 032	123454 3	1 2 0 032
123454323 2	1 0 023	123454 3	1 0 023
123454323 2	012345432345	123454 3	012345432345
123454323 2	0 012345432	123454 3	0 012345432
123454323 2	0 012 3 045	123454 3	0 012 3 045

GROUPE V. — DIVISION MIXTE.

N° 1

12345432	12345432	12345432343 2	12345432343 2
12345432	1234543	12345432343 2	123454323 2
12345432	12343 2	12345432343 2	123454 3 2
12345432	12345 43	12345432343 2	123454 3 232
12345432	1234 5	12345432343 2	123454 3
12345432	1 234543	12345432343 2	1 234543232
12345432	1 23432	12345432343 2	1 2345432
12345432	1 234 5	12345432343 2	1 234 3 2
12345432	1 234 32	12345432343 2	1 234 5 432
12345432	1 23 2	12345432343 2	1 234 5

N° 2

123454323	123454323	123454323	123454323
1234543232	1234543232	1234543232	1234543232
12345432345	12345432345	12345432345	12345432345
1234543232	1234543232	1234543232	1234543232
123454323	123454323	123454323	123454323

COUPES A TROIS TRAITS

HUITIÈME SÉRIE

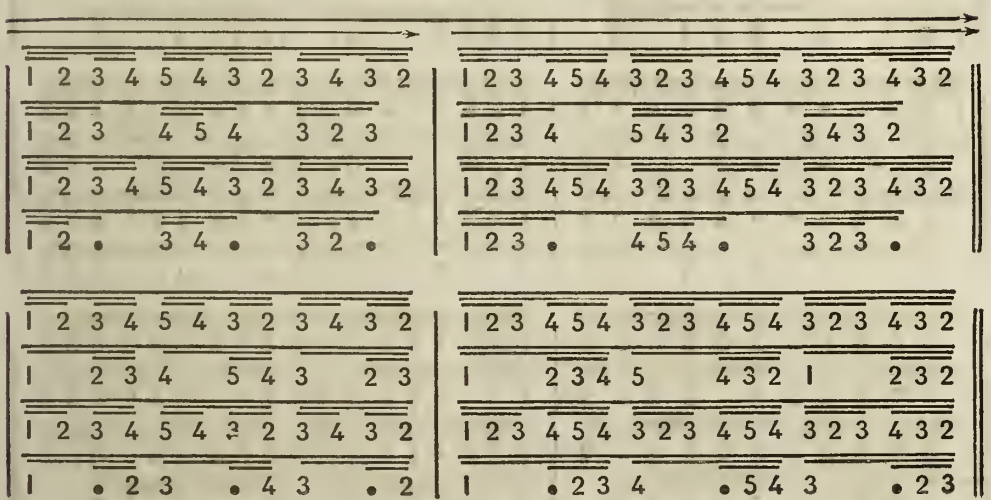
EXERCICES SUR LES COUPES DÉRIVÉES DE

En chantant par PETITES FLÈCHES, *il faut* RÉPÉTER DEUX FOIS CHACUNE DES LIGNES *pour former des* MESURES A DEUX TEMPS.

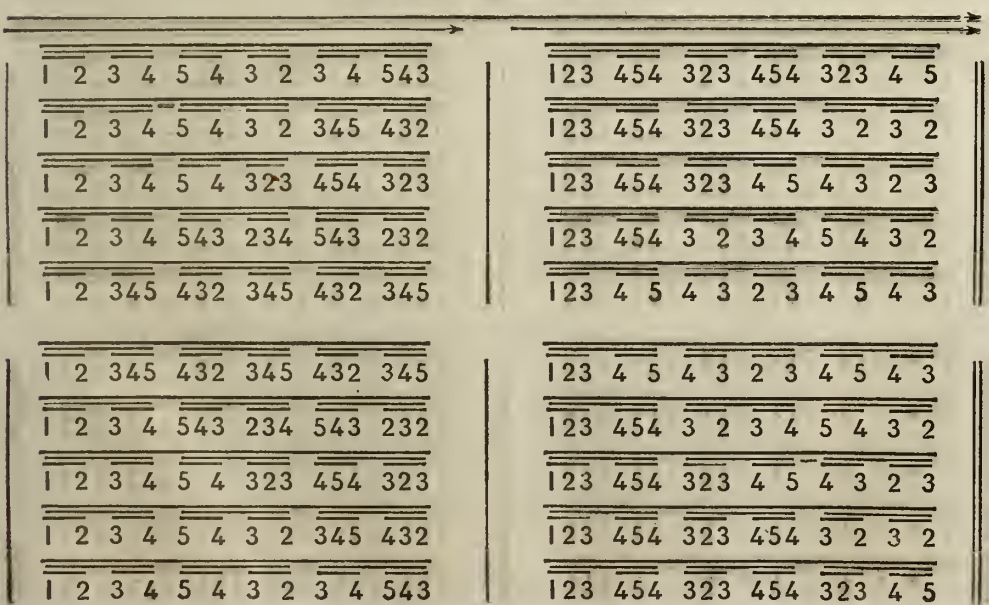
GROUPE I.

DIVISION BINAIRE DES SIXIÈMES
de la branche ternaire.

DIVISION TERNAIRE DES SIXIÈMES
de la branche ternaire.



GROUPE II. — DIVISION MIXTE.

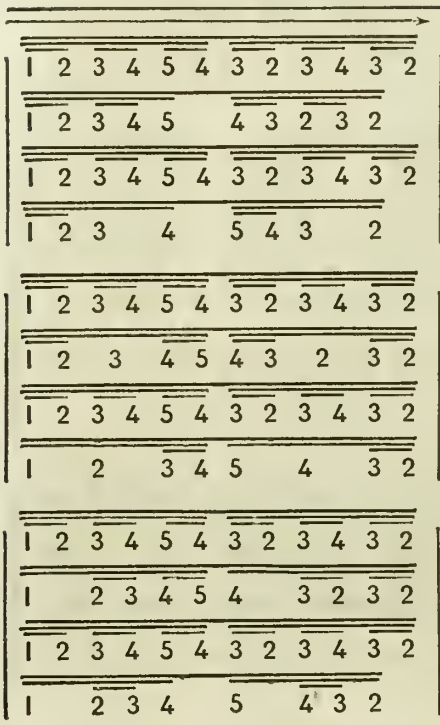


NEUVIÈME SÉRIE

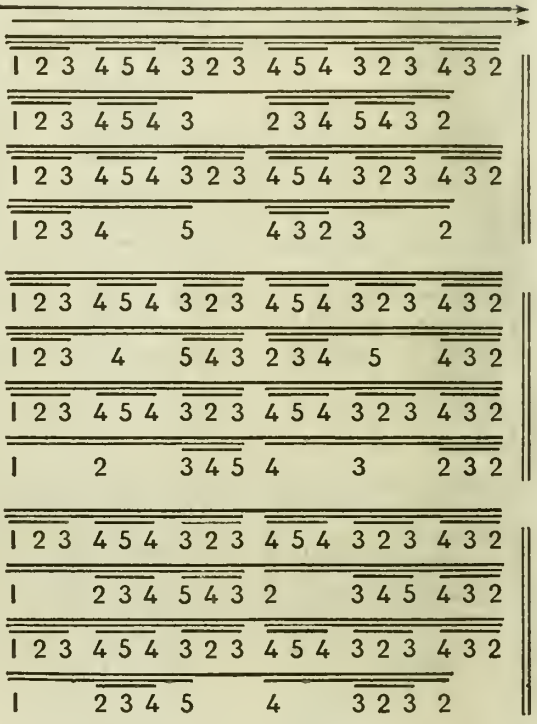
EXERCICES SUR LES COUPES DÉRIVÉES DE ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

GROUPE I.

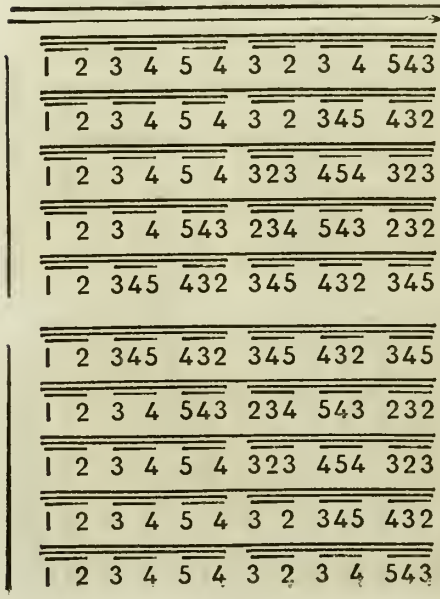
DIVISION BINAIRE DES SIXIÈMES
de la branche binaire.

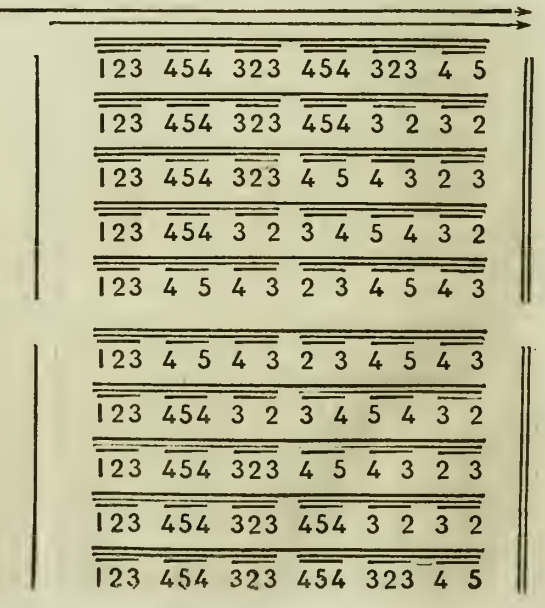


DIVISION TERNAIRE DES SIXIÈMES
de la branche binaire.

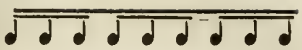


GROUPE II. — DIVISION MIXTE.



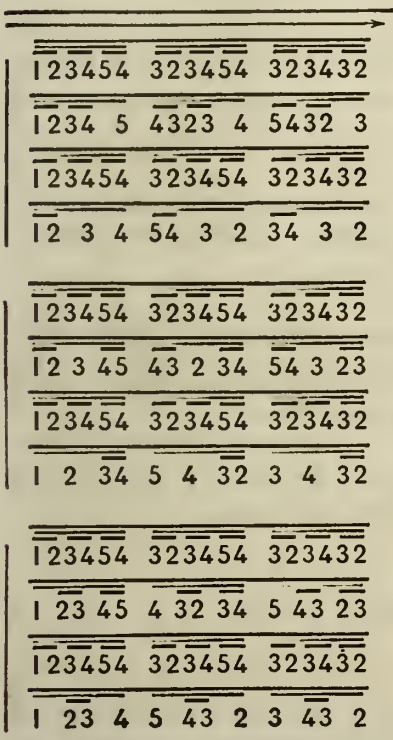


DIXIÈME SÉRIE

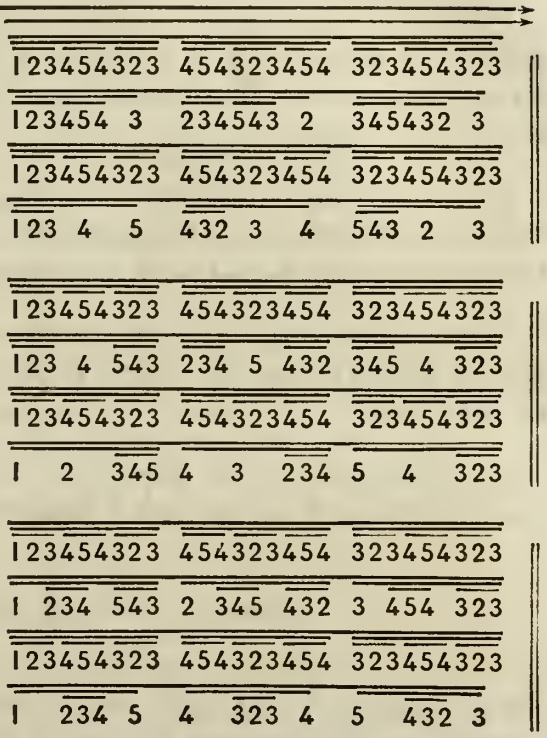
EXERCICES SUR LES COUPES DÉRIVÉES DE 

GROUPE I.

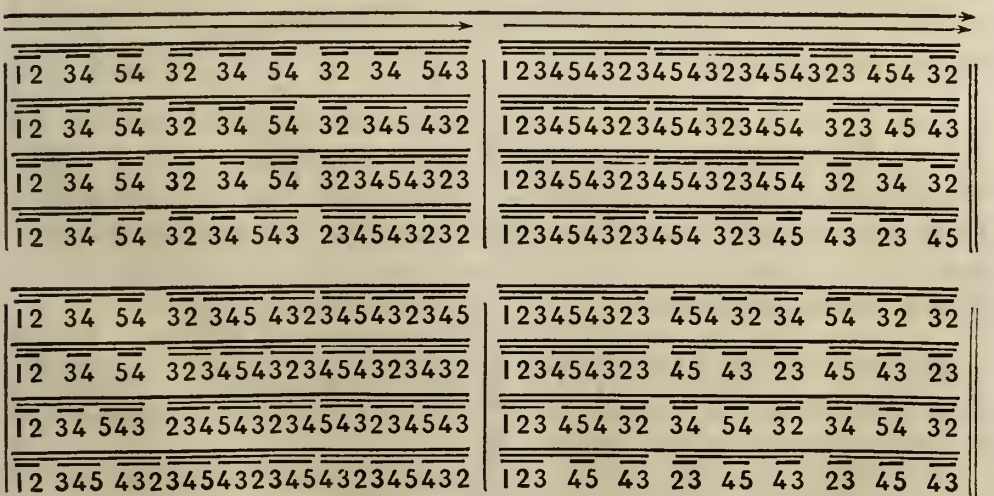
DIVISION BINAIRE DES NEUVIÈMES



DIVISION TERNAIRE DES NEUVIÈMES



GROUPE II. — DIVISION MIXTE.



FIN DES EXERCICES DE MESURE.

REMARQUES IMPORTANTES SUR LE TABLEAU CI-CONTRE.

On peut remarquer ;

1° Que pour les coupes a trois traits, la langue des durées se forme en ajoutant aux syllabes des coupes à deux traits, les syllabes ma, mé, mi, pour la division binaire, des quarts des sixièmes et des neuvièmes ; et les syllabes ma na, mé né, mi ni pour la division ternaire des mêmes fractions (Vérifiez).

2° Que le groupe i *bis* ne diffère du groupe i, soit pour la *forme*, soit pour les *mots*, que parce qu'il contient en plus le coup ti (Vérifiez) ; donc quand en sait la langue des durées du groupe i on sait aussi celle du groupe i *bis*.

3° Que, de même, le groupe ii *bis* ne diffère du groupe ii, soit pour la *forme* soit pour les *mots*, que parce qu'il contient en plus le coup ti (Vérifiez) ; donc quand on sait la langue des durées du groupe ii on sait aussi celle du groupe ii *bis*.

On voit que l'étude de ces quatre groupes se borne, en réalité, pour la forme et pour les mots, aux deux groupes de la première colonne seulement.

COMMENT IL FAUT ÉTUDIER CES QUATRE GROUPES.

1° Il faut battre à *deux temps* chacune des coupes du groupe i, c'est-à-dire en *frappant* pour TA et en *levant* pour té ; on va ainsi successivement de l'unité non divisée à la dernière des coupes à trois traits, en recommençant toujours jusqu'à ce qu'on parvienne à prononcer très-facilement et très-régulièrement les monosyllabes de la *langue des durées*.

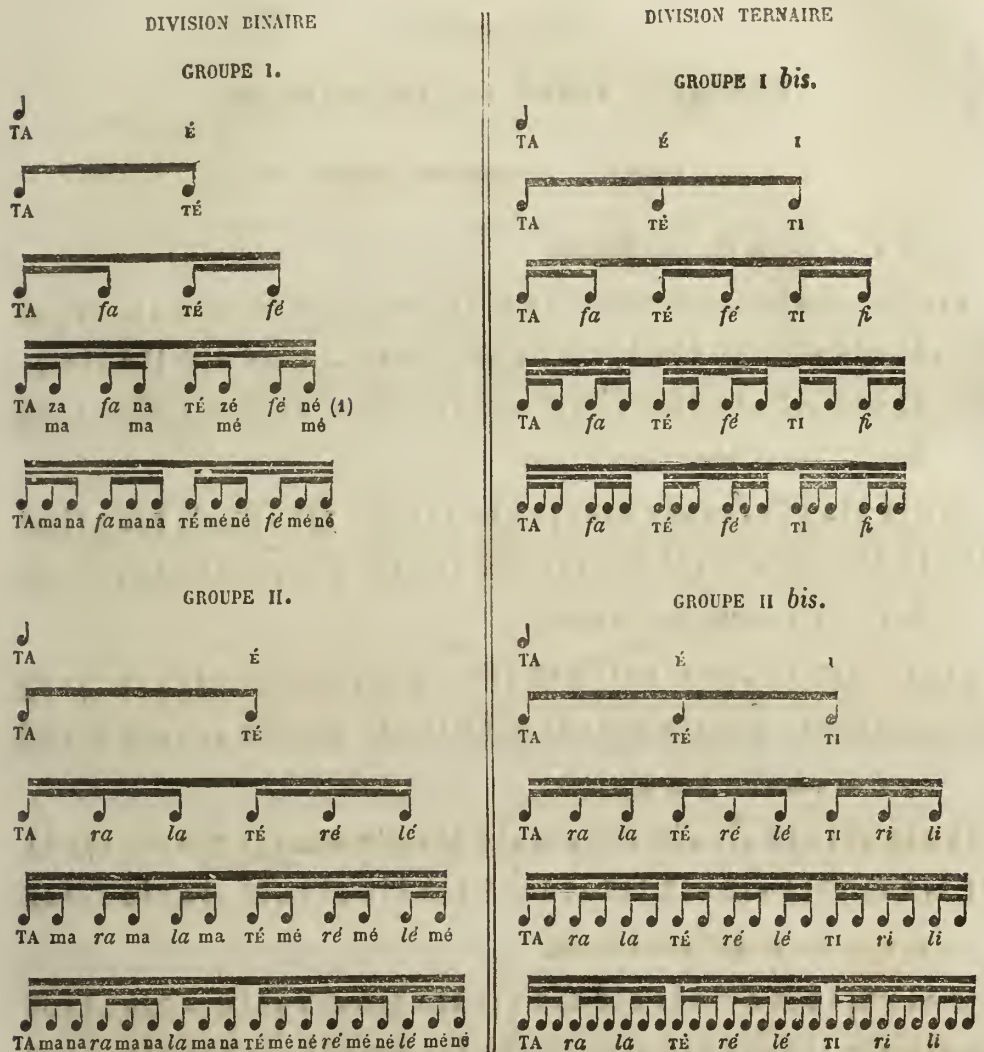
2° Il faut ensuite battre la *mesure à deux temps*, mais en supposant, cette fois, que *chacune des coupes est double ;* de manière à *dire une coupe entière pour le premier temps* et à *répéter la même coupe pour le deuxième ;* on va ainsi successivement de l'unité non divisée à la dernière des coupes à trois traits, en recommençant toujours jusqu'à ce qu'on parvienne à prononcer très-vite et très-régulièrement les monosyllabes de la *langue des durées*.

Le groupe i *bis* doit être étudié après le groupe i et de la même manière que lui, avec cette différence qu'il faut 1°, au lieu de battre la mesure à deux temps, battre la *mesure à trois temps* pour marquer TA té ti.

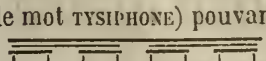
Les groupes ii et ii *bis* doivent être étudiés ensuite et de la même manière que les groupes i et i *bis*.

TABLEAU

DE LA GÉNÉRATION DES COUPES ET DE LA LANGUE DES DURÉES.



(1) Les syllabes TA za *fa* na TÉ zé *fé* né (dont les articulations se retrouvent dans le mot TYSIPHONE) pouvant être prononcées plus facilement et plus vite que les syllabes



TA ma *fa* ma TÉ mé *fé* mé. M. AIMÉ PARIS, auteur de la *langue des durées*, les a préférées à ces dernières, pour pratiquer la DIVISION BINAIRE DES QUARTS du groupe I, et DES SIXIÈMES du groupe I *bis*.

LIVRE V. — EXERCICES RHYTHMÉS

PAR ÉMILE CHEVÉ.

PREMIÈRE SÉRIE. — AIRS MAJEURS.

GROUPE I. — TEMPS NON DIVISÉS.

N° 1. — Ton de MI. (5-1) M.M. 88.

1 2	3 4	5 6	5 .	5 4	3 2	1 7	6 5	1 2	3 4	5 6	7 1	7 6	5 4	3 2	1 0	
2 .	3 4	4 .	3 .	4 5	6 7	1 .	7 .	6 .	5 4	4 .	3 .	4 3	2 1	5 .	4 3
2 .	3 4	4 .	3 .	4 5	6 7	1 .	7 .	1 .	7 6	6 .	5 .	5 4	3 2	2 .	1 0	

N° 2. — Ton de REU. (1-2) M.M. 104.

| 5 6 | 5 4 | 3 2 | 1 . | 2 . | 3 4 | 4 . | 3 . | 4 4 | 5 5 | 6 7 | 1 . | 2 . | 1 7 | 6 5 | 1 0 ||
| 2 . | 1 7 | 6 6 | 6 . | 5 . | 4 3 | 2 1 | 5 . | 1 . | 2 1 | 7 6 | 5 . | 4 4 | 3 3 | 2 2 | 1 0 ||

N° 3. — Ton de SOL. (5-6) M.M. 104.

| 1 . | 7 6 | 6 . | 5 . | 6 7 | 1 2 | 3 4 | 3 0 | 2 . | 3 2 | 1 7 | 6 5 | 6 7 | 1 2 | 2 . | 1 0 ||
| 2 0 | 3 0 | 2 0 | 1 0 | 2 3 | 4 3 | 5 4 | 3 2 | 2 0 | 3 0 | 4 0 | 5 0 | 6 . | 5 4 | 3 2 | 1 0 ||

N° 4. — Ton d'UT. (5-3) M.M. 108.

| 5 4 | 3 2 | 1 3 | 5 . | 1 . | 7 6 | 6 . | 5 . | 6 5 | 4 3 | 5 4 | 3 2 | 4 3 | 2 1 | 7 . | 6 5 |
| 1 3 | 5 . | 6 7 | 1 . | 3 . | 2 1 | 7 . | 6 . | 7 1 | 2 1 | 5 3 | 2 . | 3 . | 4 5 | 6 7 | 1 0 ||

N° 5. — Ton de RÉ. (7-2) M.M. 108.

| 1 0 | 2 3 | 1 3 | 5 0 | 1 0 | 7 6 | 5 4 | 3 2 | 1 2 | 3 4 | 5 6 | 7 . | 1 6 | 4 2 | 2 . | 1 0 ||
| 5 0 | 4 3 | 2 1 | 7 0 | 2 3 | 4 3 | 2 1 | 5 0 | 2 1 | 7 6 | 5 4 | 3 . | 4 3 | 2 5 | 5 . | 1 0 ||

N° 6. — Ton de SEU. (1-4) M.M. 104.

| 1 3 | 5 . | 6 7 | 1 . | 3 . | 1 5 | 5 . | 4 . | 4 3 | 5 1 | 7 1 | 2 3 | 4 2 | 1 5 | 3 2 | 1 0 ||
| 3 . | 2 1 | 1 . | 5 1 | 2 . | 3 1 | 5 3 | 2 . | 3 0 | 4 3 | 2 1 | 5 1 | 3 0 | 2 0 | 5 0 | 1 0 ||

N° 7. — Ton de SEU. (1-4) M.M. 104.

| 3 2 | 1 . | 3 5 | 1 7 | 1 . | 5 3 | 2 1 | 5 . | 6 . | 7 1 | 1 . | 2 . | 3 1 | 5 3 | 3 2 | 1 . ||
| 1 3 | 5 0 | 3 5 | 1 0 | 3 . | 1 5 | 4 3 | 3 2 | 1 3 | 5 1 | 3 5 | 1 3 | 4 2 | 7 5 | 4 2 | 1 0 ||

N° 8. — Ton de SI. (1-4) M.M. 104.

| 1 . | 3 5 | i 7 | 6 . | 4 2 | 7 1 | 2 3 | 4 5 | 1 1 | 3 4 | 5 i | 3 . | 4 2 | 7 5 | 4 2 | 1 . ||
| 2 . | 2 3 | 4 3 | 5 . | 2 . | i 7 | 7 6 | 5 4 | 2 3 | 4 3 | 4 5 | 6 7 | i 5 | 6 4 | 3 2 | 1 0 ||

N° 9. — Ton de REU. (1-2) M.M. 104.

| 1 2 | 3 2 | 1 3 | 5 . | i . | 7 6 | 6 5 | 4 3 | 2 . | 3 4 | 6 5 | 2 . | i 7 | 6 5 | 5 . | 1 . ||
| 2 . | 3 2 | 3 5 | 4 . | 3 . | 4 3 | 4 6 | 5 . | 7 . | 2 i | 6 4 | 3 . | 5 . | i 3 | 2 . | 1 0 ||

N° 10. — Ton d'UT. (1-4) M.M. 108.

| 5 . | i 3 | 5 . | 3 . | 4 5 | 6 7 | 7 i | 2 0 | 3 2 | i 7 | 7 6 | 5 4 | 3 . | 4 5 | 6 7 | i 0 ||
| 2 i | 7 6 | 5 4 | 3 . | 4 . | 3 2 | 1 3 | 5 . | i 2 | 3 2 | i 7 | 6 5 | 4 . | 3 . | 2 . | i 0 ||

N° 11. — Ton de SEU. (1-4) M.M. 108.

| 5 i | 3 2 | i 7 | i 0 | 2 7 | 5 4 | 4 . | 3 . | 4 5 | 6 7 | i 2 | 3 . | 4 2 | 7 5 | 4 2 | 1 0 ||
| 2 . | 3 4 | 5 4 | 3 . | 4 . | 5 6 | 7 6 | 5 . | i . | 7 6 | 5 4 | 3 . | 4 5 | 6 7 | 2 . | i 0 ||

N° 12. — Ton de MI. (5-i) M.M. 104.

| 5 . | 4 3 | 1 5 | 1 2 | 3 . | 4 . | 6 5 | 2 3 | 4 . | 5 . | 6 7 | i . | 3 2 | 4 . | 3 2 | 1 . ||
| 7 1 | 2 0 | 1 2 | 3 0 | 6 i | 5 . | 4 3 | 2 . | 7 0 | 1 2 | 3 5 | 4 0 | 6 0 | 5 i | 3 2 | 1 0 ||

N° 13. — Ton de RÉ. (5-2) M.M. 108.

| 3 1 | 5 . | 7 2 | 4 3 | 2 3 | 1 5 | 3 1 | 2 . | 4 . | 2 4 | 7 6 | 5 . | 4 0 | 2 0 | 5 0 | 1 0 ||
| 4 0 | 3 2 | 3 1 | 7 0 | 1 2 | 3 0 | 2 1 | 5 0 | 2 . | i 5 | 3 1 | 2 . | 6 . | 4 3 | 2 5 | 1 0 ||

N° 14. — Ton de RÉ. (7-2) M.M. 104.

3 2	1 0	5 i	i 7	2 .	4 6	2 i	7 0	6 i	4 6	2 7	5 .	3 0	2 1	5 0
i 7	2 0	4 6	2 0	7 0	i 6	4 2	7 .	1 0 || 7 0	2 0	4 0	6 0	i 7	i 5
4 .	3 .	7 2	0 0	4 6	0 0	7 i	4 3	2 5	1 0	

N° 15. — Ton de SI. (1-3) M.M. 100.

5 4 3	3 . 5	i i 2	3 . 2	i . 7	6 . 5	5 4 3	2 3 4	5 6 4	3 . 5	i 2 3
3 . 2	i 7 6	6 . 5	4 3 2	1 . 0 || 5 . .	5 4 3	3 . .	4 . .	6 . .	6 5 4
4 . .	3 5 i	2 . .	i 7 6	6 7 i	5 . .	3 . .	i 5 3	3 . 2	1 . 0	

N° 16. — Ton de MEU. (5-2) M.M. 108.

5 6 5	4 3 2	1 7 6	5 1 3	5 . 6	7 . i	i 7 6	7 . 0	2 i 7	6 5 6	5 4 3
2 . 3	4 . 3	5 . 4	6 . 5	7 i 6	5 6 5	3 4 3	1 2 1	5 1 3	5 0 6	7 0 i
i 0 7	7 0 0	2 0 i	7 0 6	5 0 4	3 0 2	2 4 .	3 5 .	5 6 7	i . 0	

N° 17. — Ton d'UT. (1-3) M.M. 100.

| 1 3 2 | 1 i 7 | 6 5 4 | 4 . 3 | 2 . . | 3 4 5 | 6 7 i | 2 . . | 3 2 . | 2 i 7 | 7 6 . |
| 6 5 4 | 3 0 5 | 6 0 7 | i 0 2 | i . 0 ‖ 3 . . | i 5 3 | 3 . . | 2 . . | 2 4 . | 3 5 0 |
| 4 6 . | 5 i 2 | 3 0 i | i 5 3 | 3 . 4 | 2 0 0 | 5 6 0 | 6 7 0 | 6 4 2 | 1 . 0 ‖

N° 18. — Ton de REU. (1-2) M.M. 108.

| 1 . 3 | 5 . 7 | 2 i 6 | 5 . . | 6 5 4 | 3 2 1 | 7 1 2 | 3 4 5 | 1 0 3 | 5 0 7 | 2 i 6 |
| 5 0 0 | 6 7 6 | 5 0 0 | 4 3 2 | 1 . 0 ‖: 2 0 3 | 4 0 5 | 6 0 7 | i . 7 ‖ 2 . i | i 7 6 |
| 6 5 4 | 3 . . :‖ 7 6 5 | 2 . . | 3 4 5 | 1 . 0 ‖

première fois.

deuxième fois.

N° 19. — Ton de SI. (1-3) M.M. 108.

| 5 . 6 | 5 i 3 | 3 . 2 | i . 0 | 7 2 i | 7 6 4 | 3 . . | 2 0 0 | 4 . . | 7 i 2 | 3 i 6 |
| 5 . . | 6 7 6 | 6 . . | 5 4 2 | 1 . 0 ‖ 2 4 . | 3 . . | 3 5 . | 4 0 7 | 2 i 7 | 6 0 6 |
| 6 5 4 | 3 . . | 2 0 4 | 3 0 5 | 4 0 6 | 5 0 7 | i . 7 | 6 4 2 | 2 . . | 1 . 0 ‖

N° 20. — Ton de SI. (7-3) M.M. 112.

| 1 3 5 | 5 i 2 | 3 . 2 | i . . | i 6 4 | 2 7 2 | 3 2 1 | 5 . . | 3 5 i | i . 2 | 3 2 i |
| 7 . 6 | 5 4 3 | 6 7 i | 3 . 2 | 1 . 0 ‖ 2 . 3 | 4 . . | 4 3 4 | 5 . . | i . 7 | 2 . i |
| 7 6 5 | 5 . 4 | 2 0 3 | 4 0 0 | 4 0 3 | 5 0 0 | i 7 6 | 5 . . | 4 3 2 | 1 . 0 ‖

N° 21. — Ton de SI. (1-3) M.M. 112.

| 5 6 7 | i . . | 3 2 i | 7 . 6 | 6 . 5 | 4 . 3 | 2 3 1 | 5 . . | 5 0 5 | i 0 0 | 3 2 i |
| 6 . . | 7 i 2 | 5 . . | 6 4 2 | 1 . 0 ‖ 2 3 0 | 4 5 0 | 6 7 i | 5 5 0 | i 5 0 | 3 5 0 |
| 6 7 i | 2 . . | 2 . 3 | 4 . 5 | 6 7 i | 2 . . | i 7 6 | 5 4 3 | 4 3 2 | 1 . 0 ‖

N° 22. — Ton d'UT. (1-3) M.M. 100.

5 . i	3 i 5	4 . 3	5 4 3	2 . 3	4 5 6	7 . i	2 . .	5 3 i	i . 7	5 2 i
7 . 6	6 5 .	5 4 .	3 5 i	7 . 6	5 3 i	3 i 5	4 3 4	5 4 3	2 0 3	4 0 5
6 7 i	2 . .	3 2 i	7 . 6	7 i 2	5 . 3	4 5 .	6 7 .	2 7 5	i . 0 ‖ i 7 0
7 6 5	4 . .	3 . .	3 5 0	5 i 0	i 3 i	5 . .	7 i 0	7 6 5	4 . 4	3 2 1
3 5 i	5 i 3	3 4 2	i . 0 ‖

N° 23. — Ton de MEU. (5-i) M.M. 108.

| 5 6 7 | 1 . 3 | 5 4 3 | 2 . . | 3 . 2 | 1 7 1 | 2 3 4 | 3 2 1 | 5 6 7 | 1 0 3 | 5 4 3 |
| 2 . . | 3 0 2 | 1 7 1 | 3 . 2 | 1 . 0 ‖ 2 5 . | 3 5 . | 4 5 . | i 7 6 | 5 2 . | 5 3 . |
| 5 4 . | 3 2 1 | 2 5 0 | 3 5 0 | 4 5 0 | i . . | 7 6 0 | 6 5 0 | 4 3 2 | 1 . 0 ‖

Nº 24. — Ton de SI. (7-3) M.M. 108.

3 2 1	5 . 1	3 2 1	7 . 6	6 0 5	4 0 3	3 0 2	7 1 2	3 2 1	5 0 1	3 2 1
7 0 6	6 5 .	5 4 .	3 4 2	1 . 0 || 2 0 0	5 6 7	1 0 0	7 0 0	6 5 4	3 0 0
2 3 1	5 . .	3 2 1	5 0 7	2 1 7	6 . 5	4 0 0	3 0 0	2 0 2	1 0 0	

Nº 25. — Ton de RÉ. (1-2) M.M. 112.

5 0 6	5 0 0	4 3 2	1 3 5	1 7 0	7 6 0	7 1 2	5 4 3	5 0 6	7 1 5	4 3 2
1 . .	2 3 0	3 4 0	5 6 7	1 . 0 || 1 2 0	1 7 6	5 1 0	7 6 5	6 5 0	5 4 0
4 3 0	2 3 1	5 1 2	1 7 0	6 5 4	3 5 0	5 1 3	2 3 4	5 . 5	1 . 0	

Nº 26. — Ton de SI. (1-4) M.M. 108.

1 . 3	5 1 2	3 . 2	1 . 7	6 . .	7 . 6	5 . 4	3 4 2	1 3 5	1 0 2	3 2 1
7 . 6	6 7 1	5 1 3	4 2 7	1 . 0 || 3 . 2	1 . 7	6 . 5	4 . 3	3 5 1	5 1 3
3 2 1	7 1 2	3 0 2	1 0 7	6 0 5	4 . 3	5 0 5	6 0 6	7 0 2	1 . 0 || 2 0 0
5 6 7	1 2 3	4 . .	4 3 .	3 2 .	2 1 .	7 6 5	2 0 2	5 6 7	1 2 3	4 . 4
4 3 0	3 2 0	3 4 2	1 . 0	

Nº 27. — Ton de LEU. (4-5) M.M; 100.

5 6 0	7 1 0	2 3 2	5 . .	7 1 0	2 3 0	3 4 2	7 . 0	1 . .	1 7 1	2 . .
5 . .	3 . .	3 4 2	7 . .	1 2 3	5 6 0	7 1 0	2 3 2	5 . .	7 1 1	2 3 3
4 3 2	7 . 0	1 2 3	4 . .	7 1 2	3 . .	5 7 2	4 3 2	5 3 2	1 . 0 || 3 2 1
5 . 4	5 7 2	4 . 3	4 3 2	1 7 1	2 3 4	5 . .	5 4 3	2 1 7	5 3 1	2 . .
2 7 5	2 1 7	1 7 2	1 . 0	

Nº 28. — Ton de RÉ. (7-2) M.M. 100.

* | 1 . . 2 | 3 4 5 . | 1 7 2 1 | 7 . 6 . | 5 . . 4 | 3 2 1 7 | 2 4 6 5 | 3 . 4 2 |
| 1 . 2 . | 3 4 5 6 | 7 . 1 2 | 7 6 5 . | 4 . 5 4 | 3 2 1 . | 2 4 6 5 | 1 . . 0 || FIN.
| 7 6 6 . | 6 5 5 . | 5 4 4 3 | 3 2 4 3 | 7 6 5 . | 6 5 4 . | 3 . 2 1 | 5 . . . || *

Nº 29. — Ton de LEU. (5-6) M.M. 126.

| 5 6 7 1 | 3 2 1 . | 5 . 4 . | 3 2 1 7 | 6 7 1 2 | 3 4 5 . | 5 6 7 2 | 2 . 1 0 ||
| 4 3 2 1 | 5 4 3 2 | 1 3 2 4 | 4 . 3 . | 6 5 4 3 | 5 4 3 2 | 4 2 7 5 | 5 . 1 0 ||

Nº 30. — Ton de REU. (7-2) M.M. 126.

1 . 2 3	4 . 5 .	2 1 7 6	4 . 3 .	2 1 7 1	3 5 1 .	2 7 5 4	2 . . 0
1 . 3 2	4 3 5 .	6 2 1 7	7 6 5 .	6 . 4 2	5 . 3 1	4 . 2 .	1 . . 0	
7 1 2 3	4 . . 5	6 2 1 7	7 . 6 .	7 1 2 3	4 . 5 .	6 . 7 .	1 . . 0	

N° 31. — Ton d'UT. (1-3) M.M. 126.

3 . 2 3	1 1 5 .	6 . 7 6	6 . 5 .	4 . 3 2	3 5 1 .	2 . 1 .	7 . 1 5
3 4 3 2	1 . 5 1	7 1 2 1	7 . 6 .	5 . 4 2	3 5 1 5	2 . 7 .	1 . . 0	
1 7 7 6	6 . 5 0	3 5 1 7	2 . . 0	2 1 1 7	7 6 6 5	5 4 3 1	5 . 7 2
3 2 1 7	6 . 5 4	3 5 1 7	2 . . 0	2 . 7 5	1 . 5 3	2 5 6 7	1 . . 0	

N° 32. — Ton de RÉ. (1-2) M.M. 100.

1 . 3 4	5 . . .	2 1 . 7	6 5 . 4	2 0 3 0	4 5 6 .	7 0 1 0	2 5 4 2
1 0 3 4	5 0 0 5	2 1 0 7	6 5 0 4	2 5 3 6	4 5 7 .	2 7 1 6	4 2 1 0	
3 0 2 1	1 2 3 0	4 0 3 2	3 4 5 0	1 . 7 .	6 . 5 .	4 3 2 1	3 . 2 .
3 0 2 1	2 3 4 0	4 0 3 2	3 4 5 0	2 1 7 6	6 5 4 3	6 . 7 .	1 . . 0	

N° 33. — Ton de SOL. (5-5) M.M. 112.

5 1 3 2	1 . . 7	7 1 2 3	2 . . 0	4 . 3 .	2 . 3 1	5 . 3 1	2 1 7 6
5 . 3 2	1 . 5 1	7 1 2 3	4 . . 0	4 . 3 2	5 . 3 1	7 . 2 .	1 . . 0	
3 . 1 7	7 . 6 5	1 5 3 1	5 . 4 3	2 . . .	2 . . .	3 . 1 .	7 . 1 2
3 4 3 2	1 7 6 5	1 7 1 3	2 . 5 .	4 . 4 3	2 . 7 1	2 3 4 5	1 . . 0	

N° 34. — Ton de SI. (1-3) M.M. 126.

| 1 5 3 1 | 2 . 3 . | 4 3 2 1 | 5 . 7 . | 2 7 5 4 | 3 . 4 5 | 6 . 7 2 | 1 . . 0 ||
| 7 5 5 2 | 1 5 3 1 | 4 . 4 . | 3 . 2 . | 3 4 5 6 | 7 1 2 3 | 5 . 6 7 | 1 . . 0 ||

N° 35. — Ton de RÉ. (7-2) M.M. 126.

| 1 3 2 1 | 1 3 5 1 | 1 7 2 1 | 7 . 6 . | 5 4 3 2 | 1 . . 2 | 3 1 4 3 | 2 . . . |
| 1 3 . 2 | 1 0 5 1 | 1 0 2 1 | 7 0 6 0 | 4 0 2 0 | 7 1 2 3 | 4 . 5 . | 1 . . 0 ||

N° 36. — Ton d'UT. (1-3) M.M. 126.

| 1 . 7 6 | 5 4 3 0 | 2 4 6 1 | 7 7 . 1 | 2 . 3 2 | 1 1 . 7 | 6 0 5 0 | 4 0 2 0 |
| 1 7 . 6 | 5 0 4 2 | 3 1 4 2 | 7 1 2 0 | 3 1 . 6 | 6 4 . 2 | 6 . 5 . | 1 . . 0 ||

N° 37. — Ton de RÉ. (7-2) M.M. 126.

5 . 3 2	1 . 0 3	4 3 5 4	6 5 7 0	2 1 . 7	7 6 . 5	4 0 4 0	2 0 7 6
5 0 3 2	1 7 1 0	4 . 5 .	6 7 5 0	2 7 5 4	4 3 2 1	6 0 7 0	1 . . 0	
7 5 6 0	6 4 5 0	5 3 7 1	2 1 7 0	7 6 0 5	5 4 0 3	3 2 1 3	5 . 5 0
7 5 6 0	6 4 5 0	5 0 0 7	2 1 7 0	6 5 0 4	4 3 0 2	6 0 5 0	1 . . 0	

CANONS DU PREMIER GROUPE.

N° 38. — Ton de SI. (3-3̇) M.M. 120.

A B C D

| 3 3 5 5 | i • 2̇ • | 3̇ • 2̇ • | i i 5 5 | 6 • 7 • | i • 3̇ 2̇ |
| i 5 5 4 | 3 3 5 5 | i i 2̇ 7 | i • 0 0 ||

N° 39. — Ton de RE. (1-i) M.M. 120.

A B C D

| 1 3 5 5 | i i 7 • | 6 6 5 • | 4 4 3 3 | 2 2 1 • | 4 4 3 3 |
| 6 6 5 • | 4 4 3 3 | 2 2 1 • | 0 0 0 0 ||

N° 40. — Ton de RE. (1-i) M.M. 120.

A B C D

| 5 6 7 i | 7 6 5 • | 3 4 2 3 | 5 4 3 • | 1 • 1 • | 1 • 1 • ||

N° 41. — Ton de LA. (1-5̇) M.M. 120.

A B C D

5̇ | 5̇ 4̇ 3̇ 2̇ | i 7 i i | 7 6 5 4 | 3 2 1 3̇ | 2̇ i 7 6 | 5 4 3 ||

N° 42. — Ton de SOL. (5-5) M.M. 132.

A B C D

| 5 5 3 1 | 7̣ 2 1 3 | 2 4 3 5 | 5̣ 7̣ 1 5̣ ||

N° 43. — Ton de MI. (5-i) M.M. 132.

A B C D

| 5 6 5 | 5 • i | 5 4 3 | 3 4 3 | 3 2 1 | 3 2 1 | 1 • 1 | 1 7̣ 6̣ | 5̣ 5̣ 1 ||

N° 44. — Ton de LA. (1-5) M.M. 116.

A B C D

| 1 2 | 3 1 | 2 7̣ | 1 5̣ | 3 4 | 5 3 | 4 2 | 3 1 | 0 0 | 0 0 | 5̣ 5̣ |
| 1 1̣ | 0 0 | 0 0 | 5 5 | 5 3 ||

N° 45. — Ton de LA. (5-5) M.M. 120.

A B C D

5̣ | 1 3 1 3 | 1 • 1 1 | 2 2 2 3 | 1 • 0 5̣ | 1 3 1 3 | 1 • 1 1 | 2 2 2 3 |
| 1 • 0 0 | 0 0 0 5̣ | 3 • 5 • | 0 7̣ 7̣ 7̣ | 1 1 0 0 | 0 0 0 5̣ | 3 • 5 • | 0 7̣ 7̣ 7̣ |
| 1 1 0 0 | 0 5 3 0 | 0 5 3 0 | 0 0 0 5 | 3 • 0 0 | 0 5 3 0 | 0 5 3 0 | 0 0 0 5 | 3 • 0 ||

N° 46. — Ton de LA. (5-5) M.M. 116.

A B C D

| 1 • 1 | 2 7̣ 5̣ | 4 3 2 | 3 • 1 | 3 • 3 | 4 • 2 | 7̣ 1 2 | 1 • 0 |
| 5 3 1 | 7̣ 2 7̣ | 5̣ • 5̣ | 5̣ 1 3 | 0 5 5 | 5̣ • 7̣ | 2 1 7̣ | 1 • 0 ||

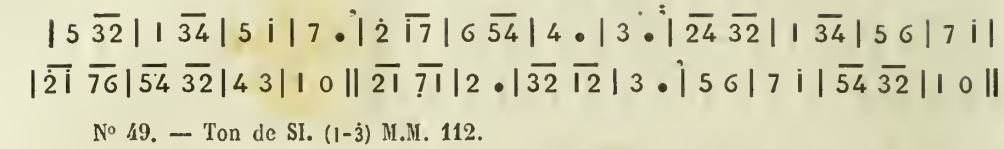
N° 47. — Ton de RÉ. (1-i) M.M. 116.

A B C D

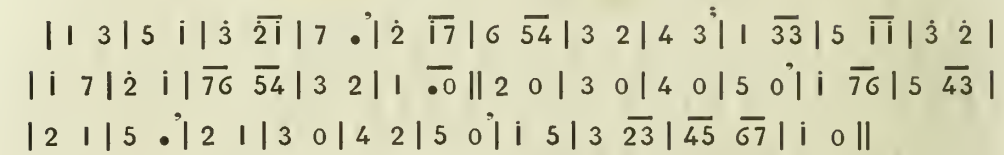
3 0 5	2 2 0	4 0 5	3 0 0	i i i	6 0 6	7 0 7	i 5 3
1 1 0	0 5 6	7 5 0	0 i 7	6 0 3	4 3 2	5 4 2	1 3 5
i i 0	7 7 0	0 7 7	i 0 0	6 6 5	4 5 4	2 0 4	3 0 0	

GROUPE II. — DIVISION BINAIRE.

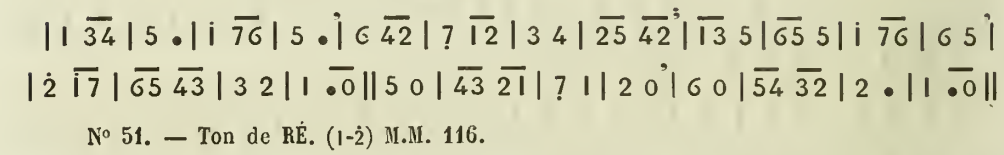
N° 48. — Ton de REU. (7-2) M.M. 116.



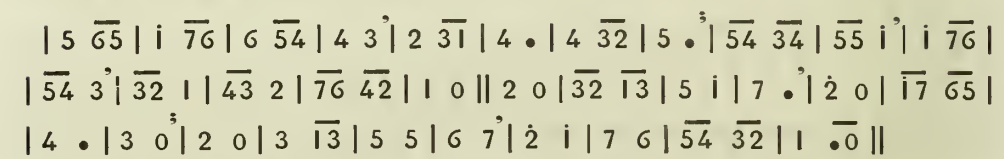
N° 49. — Ton de SI. (1-3) M.M. 112.



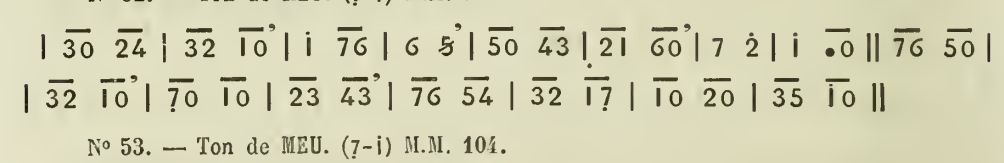
N° 50. — Ton de REU. (7-2) M.M. 108.



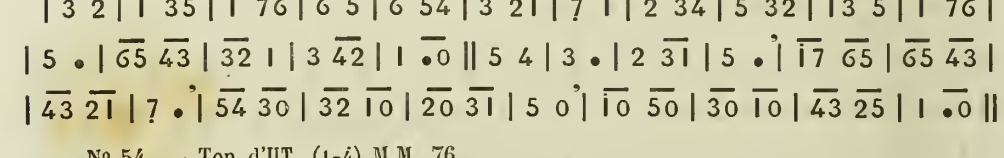
N° 51. — Ton de RÉ. (1-2) M.M. 116.



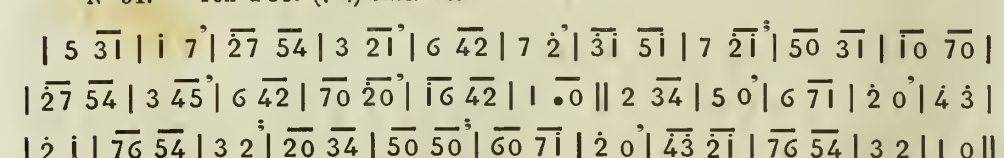
N° 52. — Ton de MEU. (7-1) M.M. 112.



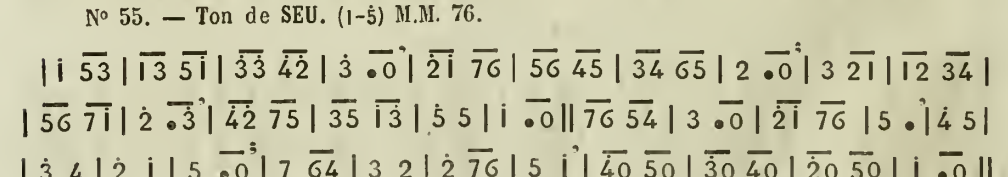
N° 53. — Ton de MEU. (7-1) M.M. 104.



N° 54. — Ton d'UT. (1-4) M.M. 76.



N° 55. — Ton de SEU. (1-5) M.M. 76.



N° 56. — Ton de SI. (1-3) M.M. 116.

| 31 35 | 31 5 | 65 71 | 65 43' | 31 35 | 31 2' | 16 54 | 32 10 ||
| 24 30 | 35 40 | 34 56 | 71 2' | 31 64 | 32 50' | 71 53 | 42 10 ||

N° 57. — Ton de FÈ. (5-6) M.M. 100.

| 53 13 | 51 3 | 32 .3 | 21 .6' | 53 13 | 51 3' | 34 72 | 1 .0 ||
| 43 .2 | 32 .1 | 21 73 | 21 50' | 64 .2 | 53 .1 | 54 32 | 10 0 ||

N° 58. — Ton de REU. (1-2) M.M. 112.

| 12 32 | 13 50 | 11 .7 | 76 .5 | 40 32 | 5 .6 | 7 .1 | 2 .5 |
| 14 32 | 10 35 | 11 .7 | 70 60 | 44 .3 | 20 56 | 77 .2 | 1 .0 ||

N° 59. — Ton de SI. (1-3) M.M. 108.

| 12 30 | 45 60 | 71 76 | 5 40' | 44 .3 | 55 .4 | 60 05 | 40 03' |
| 20 12 | 30 45 | 60 71 | 2 .' | 32 .1 | .7 .6 | .5 42 | 1 .0 ||

N° 60. — Ton de REU. (1-2) M.M. 116.

| 31 23 | 11 .2 | 31 23 | 1 .0 | 42 34 | 22 .3 | 42 34 | 20 0 |
| 65 13 | 54 .3 | 34 31 | 5 . | 20 01 | 70 06 | 54 32 | 1 .0 ||

N° 61. — Ton de RÈ. (6-2) M.M. 100.

5 43	2 1	23 45	65 3'	2 17	6 54	35 17	25 42	56 4	34 2
13 46	65 2'	21 7	65 4	72 43	1 0 || 23 10	67 10	20 30	16 5'	65 0
54 0	43 0	32 43'	23 10	67 10	40 32	16 50'	65 2	54 1	43 7	1 0	

N° 62. — Ton de SI. (1-3) M.M. 104.

10 35	1 .	72 16	5 4'	40 43	20 30	45 65	25 42
10 30	51 3	21 76	50 40'	43 20	34 50	6 5	1 .0	
20 30	21 5	1 7	6 5	20 30	21 6	7 2	1 .0	

N° 63. — Ton de MEU. (7-1) M.M. 104.

| 50 01 | 30 05 | 10 03 | 22 .3' | 40 06 | 20 04 | 77 .2 | 5 .5 |
| 5 01 | 3 05 | 1 03 | 22 .4 | 6 .7 | 2 .5 | 7 .2 | 10 0 ||

N° 64. — Ton de MI. (1-1) M.M. 108.

| 10 02 | 10 02 | 15 31 | 6 5' | 20 04 | 30 05 | 44 .3 | 27 65 |
| 11 .2 | 13 .2 | 11 76 | 5 7' | 65 .4 | 31 5 | 56 42 | 1 .0 ||

N° 65. — Ton de MI. (5-i) M.M. 112.

| 10 0 | 33 .2 | 5 .1 | 3 2 | 24 0 | 72 0 | 64 .2 | 75 42 |
| 1 .2 | 33 .4 | 50 01 | 1 7 | 40 02 | 50 0 | 76 42 | 1 .0 ||

N° 66. — Ton de SI. (1-3) M.M. 104.

| 53 15 | 31 53 | 22 .1 | 7 2 | 30 02 | 10 07 | 6 .5 | 4 .6 |
| 53 15 | 31 50 | 65 67 | 10 70 | 20 03 | 1 .5 | 45 67 | 1 .0 ||

N° 67. — Ton de FA. (6-6) M.M. 104.

| 12 31 | 05 43 | 6 .7 | 11 0 | 45 65 | 04 43 | 20 01 | 75 42 |
| 10 0 | 05 31 | 22 .3 | 34 0 | 60 0 | 04 .3 | .2 43 | 10 0 ||

N° 68. — Ton de RÉ, (1-2) M.M. 100.

| 1 3 5 | 5 . 3 | 1 . 7 | 2 . 1 | 76 54 32 | 1 3 1 | 2 4 2 | 3 5 1 |
| 10 30 50 | 5 . 3 | 6 7 1 | 2 . . | 1 76 54 | 32 3 4 | 5 . 2 | 1 . 0 ||

N° 69 — Ton de JEU. (5-6) M.M. 120.

5 5 43	3 . 21	6 . 54	3 . 0	2 32 17	6 4 2	7 5 43	2 3 4
5 55 44	3 33 22	1 6 54	3 . 0	2 64 27	5 54 32	1 6 7	1 . 0	
2 32 2	3 4 3	3 43 3	4 5 4	3 45 6	5 65 4	3 4 5	6 4 2
3 32 2	1 4 3	4 43 3	2 3 4	5 . 6	5 . 43	2 .3 45	1 . 0	

N° 70 — Ton de RÉ. (7-2) M.M. 120.

3 45 1	7 1 2	3 . 45	6 . 5	2 1 7	6 54 32	70 20 40	3 . 42
30 45 10	70 10 20	3 2 1	6 . 57	21 76 54	36 54 32	4 2 7
1 . 0 || 2 0 3	1 0 3	4 0 3	2 3 4	5 5 .	6 6 .	6 5 4	3 . .
2 0 3	1 0 3	4 0 3	20 30 40	5 5 0	6 6 0	7 6 5	1 . .0	

N° 71. — Ton de SI. (1-3) M.M. 120.

3 . 45	6 . 5	1 . 21	7 . 60	7 1 2	3 21 76	6 5 4	2 .4 32
11 3 45	6 . 5	2 . 11	7 .7 60	5 6 7	1 2 3	3 . 2	1 . 0	
7 7 0	6 6 0	5 5 0	4 . .	2 0 34	5 0 67	1 7 6	3 . .	1 7 0
7 6 0	6 5 0	5 4 3	2 .3 45	6 .7 16	4 2 5	1 . .0	

N° 72. — Ton de RÉ. (1-2) M.M. 120.

1 . 76 54	3 . 54 32	1 3 5 1	2 . . 0	4 . 32 12	3 4 5 6
71 21 76 54	3 . 2 0	2 1 . 76	5 6 . 42	1 3 5 1	7 2 5 0
4 32 1 23	4 5 6 7	1 76 54 32	1 . . 0	

N° 73. — Ton de MI. (5-6) M.M. 120.

| 1 • 5 12 | 3 2 1 0 | 7 2 4 65 | 5 •4 3 0 | 6 • 2 32 | 1 3 5 0 |
| 6 6 • 42 | 1 • • 0 ‖ 4 • 0 67 | 1 • 34 56 | 5 4 • 3 | 2 • 5 • |
| 4 5 • 67 | 1 2 34 56 | 6 5 4 2 | 1 • • 0 ‖

N° 74. — Ton de LEU. (3-6) M.M. 120.

| 1 • 7 6 | 5 •4 3 51 | | 3 4 • 67 | 1 3 5 • | 4 • 2 34 | 5 • 1 23 |
| 44 •4 44 •3 | 2 • 3 5 | 1 1 • 76 | 5 •4 3 51 | 3 4 • 67 |
| 1 •3 5 5 | 6 • 2 34 | 5 • 12 34 | 5 5 5 2 | 1 • • 0 ‖

X° 75. — Ton de RÉ. (1-2) M.M. 190.

| 3 •2 1 0 | 5 •4 3 0 | 11 •7 2 17 | 76 54 3 2 | 24 • 3 2 | 35 • 4 3 |
| 7 21 76 54 | 31 26 5 • | 3 •2 1 35 | 1 54 3 0 | 21 •7 17 •6 |
| 65 43 2 4 | 3 1 5 1 | 3 5 1 • | 6 • 4 2 | 2 • 1 0 ‖

CANONS DU DEUXIÈME GROUPE.

N° 76. — Ton de SOL. (5-5) M.M. 120.

A B
05 ‖ 11 11 | 22 22 | 32 12 | 33 30 | 04 44 | 54 35 ‖

N° 77. — Ton de LA. (5-5) M.M. 120.

A B
5 | 3 3 1 5 | 5 4 3 1 | 6 7 1 23 | 5 4 3 ‖

N° 78. — Ton de LA. (5-5) M.M. 120.

A B
5 | 3 • 2 • | 1 • 0 5 | 5 4 3 2 | 3 2 1 7 | 1 2 3 4 | 3 4 5 • | 5 64 3 2 | 1 • 0 ‖

N° 79. — Ton de LA. (5-5) M.M. 120.

A B C D
1 | 21 27 | 1 3 | 43 45 | 3 5 | 5 5 | 5 1 | 5 5 | 1 ‖

N° 80. — Ton de MI. (1-1) M.M. 120.

A B C D
01 | 23 42 | 3 13 | 45 67 | 1 01 | 11 15 | 5 35 | 11 15 | 1 ‖

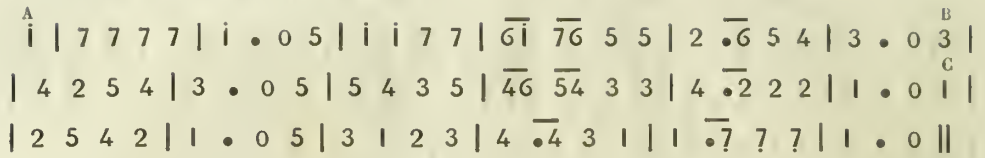
N° 81. Ton de SOL. (5-5) M.M. 120.

A B
05 | 35 25 | 1 7 | 6 55 | 43 32 | 1 7 | 1 ‖

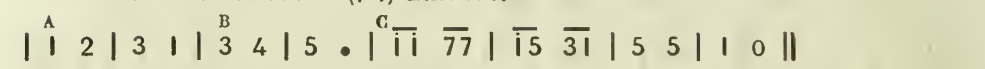
N° 82. — Ton d'UT. (1-4) M.M. 120.

A B C
3 • 2 | 1 • 5 | 1 • 7 | 1 6 4 | 3 3 2 | 43 21 76 | 5 • 4 | 3 • 0 | 0 0 0 ‖

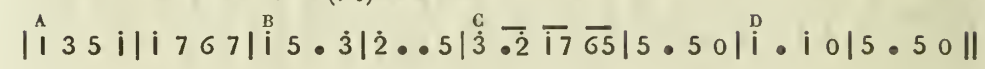
N° 83. Ton de RÉ. (7-i) M.M. 120.



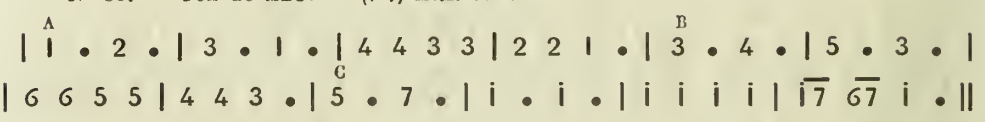
N° 84. — Ton de RÉ. — (1-i) M.M. 120.



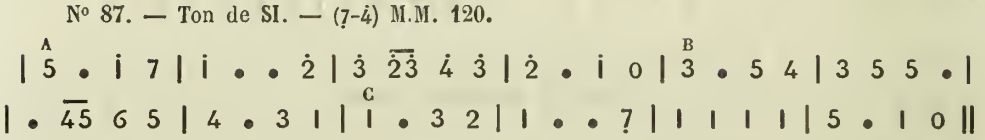
N° 85. — Ton d'UT. — (1-3) M.M. 120.



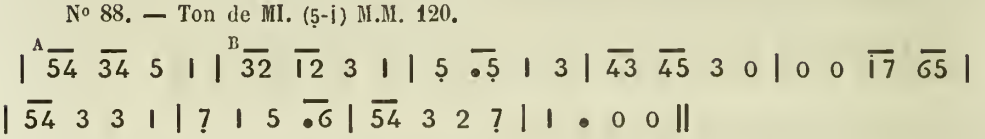
N° 86. — Ton de MEU. — (1-i) M.M. 120.



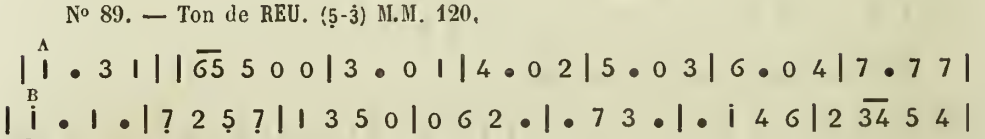
N° 87. — Ton de SI. — (7-4) M.M. 120.



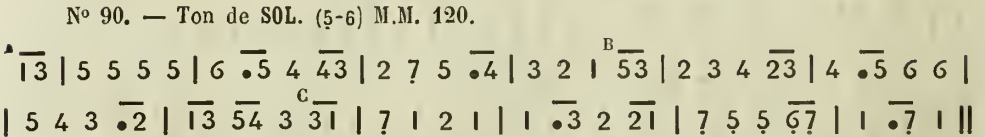
N° 88. — Ton de MI. (5-i) M.M. 120.



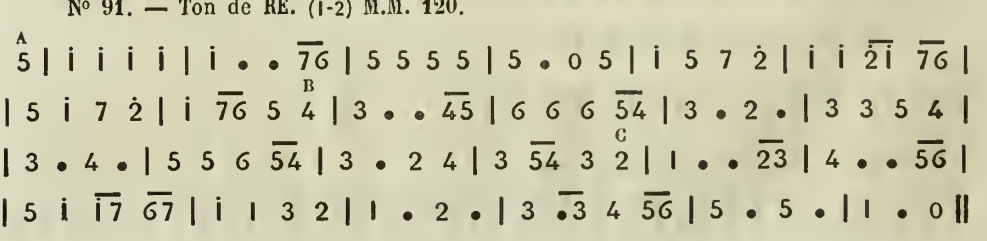
N° 89. — Ton de REU. (5-3) M.M. 120.



N° 90. — Ton de SOL. (5-6) M.M. 120.



N° 91. — Ton de RE. (1-2) M.M. 120.



N° 92. — Ton de SI. (7-4) M.M. 120.

A
3 4 | 5 5 5 5 | i • 5 • | 67 15 3 2 | i • 5 5 | 51 76 5 27 | 1 35 67 12 |
| 3 •2 i 7 | i 0 B 1 2 | 3 3 23 45 | 3 1 5 3 | 1 5 7 i | i • 2 4 |
| 3 3 56 75 | i 5 4 5 | 5 •4 3 4 | 3 0 C 0 0 | 5 3 4 7 | i 5 3 1 |
| 4 3 56 54 | 3 • 7 2 | 1 1 71 2 | 3 1 4 32 | 12 34 5 5 | 1 0 ‖

N° 93. — Ton de FA. (5-1) M.M. 120.

A
12 | 3 1 2 7 | 1 1 0 12 | 3 1 2 7 | 1 1 0 11 | 71 21 7 22 | 12 32 1 55 |
| 15 31 1 27 | 1 0 0 B 34 | 5 3 4 2 | 3 3 0 34 | 5 3 4 2 | 3 3 0 33 |
| 23 43 2 44 | 34 54 3 55 | 15 31 3 42 | 1 0 0 C 0 | 0 55 55 55 | 51 53 1 • |
| • 55 55 55 | 51 53 1 • | • 55 55 55 | 5 • • 55 | 15 31 5 5 | 1 0 0 ‖

N° 94. — Ton de SI. (1-4) M.M. 112.

A
| i 5 3 | 2 • 0 | 2 5 4 | 3 • 0 | 3 • 3 | 4 3 2 | i 2 7 | i • 0 | B 3 5 i |
| 7 • 0 | 7 5 2 | i • 0 | i • i | 6 5 4 | 3 4 2 | 3 • 0 | C 1 3 1 | 5 • 0 |
| 5 7 5 | i • 0 | 17 65 43 | 2 3 4 | 5 • 5 | 1 • 0 ‖

N° 95. — Ton d'UT. (7-4) M.M. 112.

A
| 5 5 4 | 3 4 5 | 6 i 6 | 5 0 5 | 3 • 2 | i 7 6 | 5 • 4 | B 35 67 12 |
| 3 •2 17 | 6 4 4 | 4 • 2 | 3 i 7 | 6 5 4 | 3 • 2 | C 1 0 1 | 1 2 3 |
| 4 6 11 | 7 • 7 | i 0 1 | 1 • 7 | 1 0 0 ‖

N° 96. — Ton de SEU. (1-5) M.M. 112.

A
| i i i i | 5 5 0 5 | 4 4 4 44 | 3 3 0 5 | 4 4 4 44 | 3 • 3 • |
| B 0 0 0 0 | 5 5 5 5 | 2 2 0 2 | 1 • 3 • | 2 •2 2 • | 1 • 1 • |
| C 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 6 6 7 7 | i • i i | i i 7 77 | i • 1 • ‖

N° 97. — Ton de FA. (4-1) M.M. 112.

A
5 | 5 65 43 | 6 • 6 | 5 5 0 | 7 i 64 | 3 • 2 | 1 0 B 3 | 3 43 21 |
| 4 • 4 | 4 3 03 | 2 1 42 | 1 • 7 | 1 0 C 0 | 01 1 1 | 4 43 21 |
| 7 1 31 | 5 6 44 | 5 • • | 1 0 ‖

N° 98. — Ton d'UT. (1-3) M.M. 112.

A
5 | i •5 5 | 2 •5 5 | 3 32 17 | 6 • 6 | 7 •6 7 | i •5 3 | 65 43 25 |
| 3 • B 5 | 3 1 5 | 7 5 7 | i 1 3 | 4 • 43 | 2 5 4 | 3 5 i | i 2 7 | i • ‖

GROUPE III. — DIVISION TERNAIRE.

N° 99. — Ton de RÉ. (1-2) M.M. 104.

| 1•2 3•4 | 5 1 | 2•3 4•3 | 2 • | 3•4 5•6 | 7 2 | 176 542 | 2 1 ||
| 2•3 4•3 | 2 3 | 3•4 5•4 | 3 5 | 1•7 6•5 | 4 3 | 716 425 | 1 1•0 ||

N° 100. — Ton de RÉ. (1-2) M.M. 104.

| 1 232 | 1•3 5 | 1 765 | 4 2 | 3 432 | 5•6 7 | 1 642 | 1 • ||
| 3 212 | 2•3 4 | 4 323 | 3•4 5 | 7 217 | 654 3 | 5 425 | 1 •00 ||

N° 101. — Ton de RÉ. (1-2) M.M. 104.

| 1 232 | 1 3 | 5 671 | 1 2 | 7 654 | 3 5 | 4 321 | 3 2 | 1•2 3•2 |
| 1 5 | 5•6 7•1 | 1 2 | 7•6 5•4 | 3 2 | 4•5 672 | 1 • ||

N° 102. — Ton d'UT. (7-3) M.M. 104.

| 1 234 | 5 567 | 1 3•2 | 1 7 | 2 176 | 6 565 | 4 3•2 | 712 345 |
| 123 4 | 567 1 | 3•2 1•7 | 7 2 | 1 765 | 6 543 | 3 2 | 1 ••0 ||

N° 103. — Ton de REU. (7-2) M.M. 92.

567 | 1 321 | 5 6•6 | 6•6 712 | 5 6•5 | 4•3 5•4 | 3•2 4•3 | 2•1 712 |
| 345 567 | 1 321 | 5 671 | 556 712 | 5 6•5 | 4 5•4 | 3 4•3 | 2 642 | 1•0 ||

N° 104. — Ton de SI. (1-4) M.M. 88.

| 1 765 | 5 321 | 5 432 | 1 • | 2•3 4•5 | 6•7 1•2 | 3 4 | 2 432 |
| 176 5 | 432 1 | 543 2 | 432 1 | 2 345 | 671 2 | 5 432 | 1 ••0 ||

N° 105. — Ton de LEU. (5-5) M.M. 88.

| 5 321 | 1 7 | 171 321 | 5 5 | 6 712 | 3 4 | 543 321 | 725 432 |
| 1•5 321 | 100 700 | 321 712 | 500 500 | 6 712 | 513 5 | 4•3 267 | 1 0 ||

N° 106. — Ton de RÉ. (1-2) M.M. 92.

5 345	5 1	721 765	5 4	2 321	1 4	4 321	5 •
5•4 345	565 1	721 765	4 3	2 432	1•3 5	1 642	1 ••0	
3 321	1 2	4 432	2 3	5 543	6 654	765 432	1 •00	

N° 107. — Ton de MI. (5-1) M.M. 92.

343 1	513 5	654 3	231 2	343 1•5	513 5•5	671 7•6	542 1	
2 321	123 4	4 543	234 5	1•7 6•5	4•3 2•1	712 345	5 654
2•2 343	123 4•4	4 543	231 5	1•7 6•5	4•3 2•3	4 567	1 ••0	

N° 108. — Ton de RÉ. (1-2) M.M. 92.

| 5 432 | 1 1 5 3.4 | 5.6 654 | 3 2' | 4 321 | 234 5.1 | 7.2 176 | 543 2 |
| 505 432 | 1 1 5 304 | 506 654 | 3 2' | 404 321 | 234 501 | 721 542 | 1 0

N° 109. — Ton de SI. (1-3) M.M. 76.

| 5 671 | 1 7 | 275 432 | 134 5' | 6 432 | 5.4 3.2 | 654 321 | 2.5 432 |
| 134 567 | 1.1 7.7 | 217 6.4 | 321 2' | 3.4 5.6 | 712 3 | 216 542 | 1 0 ||

N° 110. — Ton de LA. (3-4) M.M. 92.

| 3 216 | 5 3.4 | 5.6 7.1 | 3 2' | 4.3 321 | 3.2 217 | 1.1 765 | 4 351 |
| 303 216 | 534 5.6 | 7.1 2.3 | 4 .' | 4.3 217 | 132 176 | 534 567 | 1 0 ||

N° 111. — Ton de SI. (1-3) M.M. 84.

| 351 315 | 351 7' | 217 654 | 3 2' | 321 123 | 432 234 | 5 671 | 321 2 |
| 153 351 | 315 345 | 6 7.1 | 321 2' | 727 512 | 315 345 | 606 707 | 1 0 ||

N° 112. — Ton de SI. (1-3) M.M. 84.

315 351	3 2	727 542	1.3 5'	6 432	5 321	4.4 3.3	256 712
|315 351	303 202	232 176	543 2	654 3	765 1	4 342	1 ..0	
202 321	1 4	303 432	2 5'	7 1	217 654	3.5 1.3	276 543'
202 321	100 400	303 432	2 5'	707 101	217 654	3.3 542	1 0	

N° 113. — Ton de FÈ. (5-6) M.M. 84.

003 | 1 003 | 1 003 | 1 513 | 6 504 | 2 004 | 2 004 | 2 654 | 3 .03 |
| 151 103 | 151 103 | 151 134 | 6 504 | 257 204 | 257 204 | 6.5 432 | 1 ||

N° 114. — Ton de RÉ. (1-2) M.M. 84.

| 5 342 | 135 1 | 170 760 | 6 5' | 231 404 | 231 505 | 1.7 6.5 | 543 2 |
| 530 342 | 135 1.7 | 210 170 | 654 2' | 342 5 | 564 7 | 217 642 | 1 ..0 ||

N° 115. — Ton de SI. (1-3) M.M. 104.

| 1 3 5 1 | 3 . 217 654 | 2.3 4.5 6.7 1.2 | 5 176 565 432 |
| 1.1 3 5.5 1 | 3 0 217 654 | 203 405 607 102 | 1 . . 0 ||

N° 116. — Ton de RÉ. (1-2) M.M. 80.

313 3.3	313 3.3	5.5 1.1	321 1.2'	424 4.4	424 4.4
6.6 217	654 3	13. 35.	53. 35.	121 765	654 2	331 442
554 665	721 642	1 ..0 || 232 15.	345 6'	67. 71.	171 3.2
232 15.	345 6.7	217 654	325 1.0	

N° 117. — Ton de RÉ. (i-2) M.M. 84.

531 531	2.3 1.3	44. 55.	671 2'	1 765	6 543	2.3 1.3	2 5 :
351 351	2.3 1.3	4.4 5.5	671 2'	176 5	654 3	234 567	1 ..0	
200 176	500 432	123 345	5 6'	620 176	510 765	4 342	1 ..0	

N° 118. — Ton de SI. (3-4) M.M. 84.

| 3.2 134 | 567 1.7 | 2.3 4.3 | 321 5' | 5.5 6 | 6.6 7 | 2.1 4.3 | 2 5 :|
| 302 176 | 567 1.7 | 203 403 | 321 2' | 4 3 | 2 1 | 3.4 567 | 1 ..0 ||

N° 119. — Ton de SI. (1-4) M.M. 84.

1 351	3 2	432 176	543 2'	4 432	5 543	6.6 712	176 5 :
101 321	5.1 3	234 321	712 5'	6.5 432	5.4 321	4 5	1 .00	
202 404	303 505	1.7 217	654 3'	323 4	434 5	6 567	1 ..0	

GROUPE IV. — DIVISION BINO-BINAIRE.

N° 120. — Ton de LA. (5-5) M.M. 108.

| 5.5 6.7 | 1 . | 30 20 | 1 5' | 3.3 2.1 | 7 1 | 2 43 | 21 76 :|
| 5 6.7 | 1 12 | 3.4 2.3 | 1.1 5' | 64 32 | 53 21 | 75 42 | 1 .0 ||

N° 121. — Ton de FA. (5-1) M.M. 104.

5 .3	13 56	7 6	5 .0'	54 32	1.3 20	32 16	5 0 :
50 43	13 56	7.1 6.7	5 .0'	40 0	30 0	20 0	10 0	
40 05	30 04	20 03	15 31'	45 0	34 0	23 0	1 0	

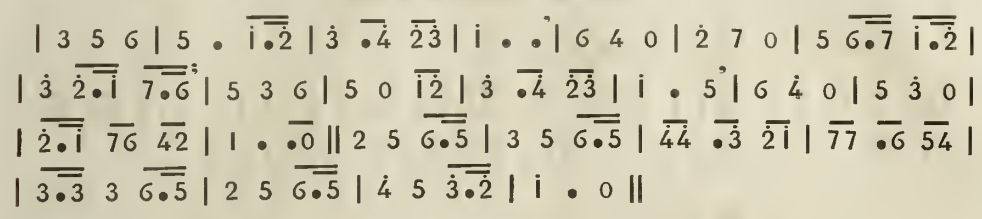
N° 122. — Ton de MI. (7-1) M.M. 116,

1 . 32 12	1 3 5 .	7 65 4 32	1 3 2 .'	6 0 42 72	12 34 55 .6
65 .4 54 .3	43 21 75 42 :	1 . 3.2 1.2	10 30 50 1	70 65 40 32
10 30 2 .'	32 10 4.2 7.2	1.2 3.4 55 .6	70 60 40 20	1 . . 0	

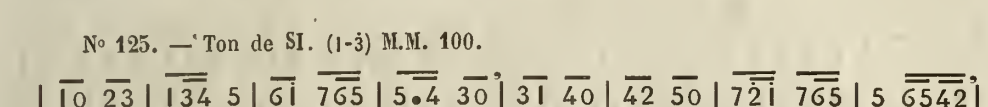
N° 123. — Ton de SI. (1-4) M.M. 108.

15 31	55 .6	71 23	4 2'	1 .7	6 .5	4 .3	23 45 :
1.5 3.1	55 .6	7.1 2.3	4 2'	17 .6	65 .4	3 2	1 .0	
2 32	12 3'	3 43	23 4'	5 .5	5 .5	5.5 5.5	5 .'	20 32
12 3'	30 43	23 40'	5 ..5	6 ..6	7 ..7	1 .0	

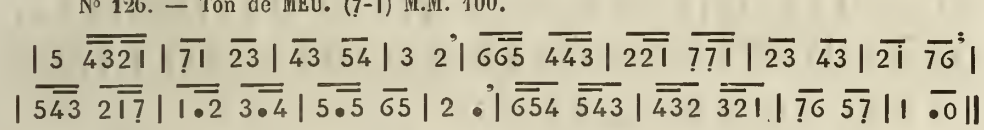
N° 124. — Ton de SEU. (2-4) M.M. 92.



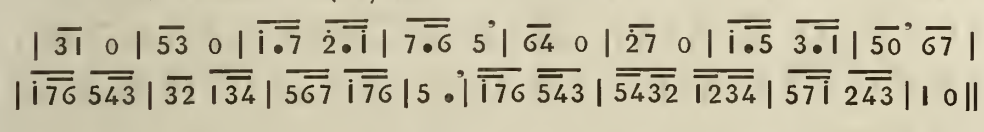
N° 125. — Ton de SI. (1-3) M.M. 100.



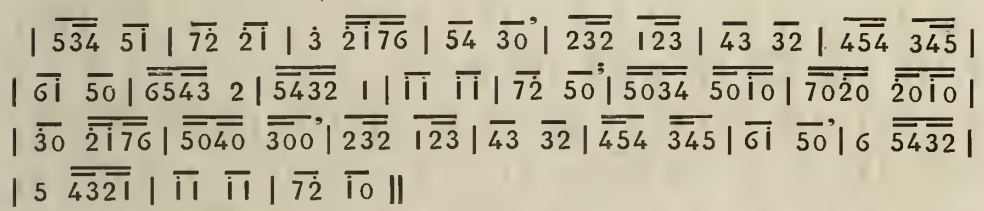
N° 126. — Ton de MEU. (7-1) M.M. 100.



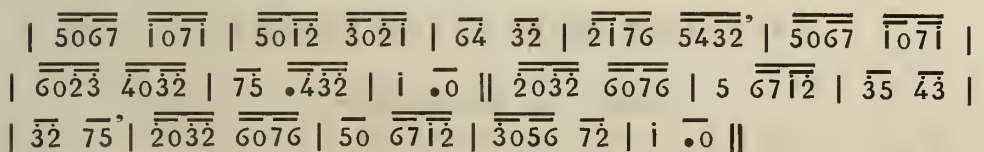
N° 127. — Ton de RÉ. (1-2) M.M. 100.



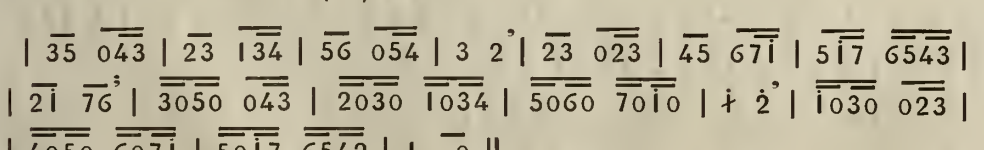
N° 128. — Ton de SI. (1-3) M.M. 116.



N° 129. — Ton de SEU. (2-5) M.M. 108.

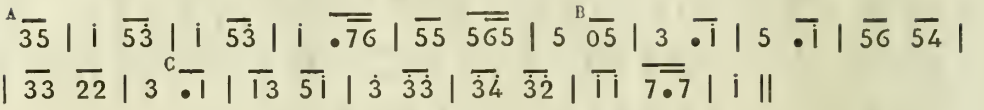


N° 130. — Ton de RE. (1-2) M.M. 96.

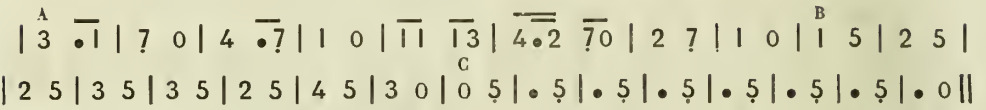


CANONS DU QUATRIÈME GROUPE.

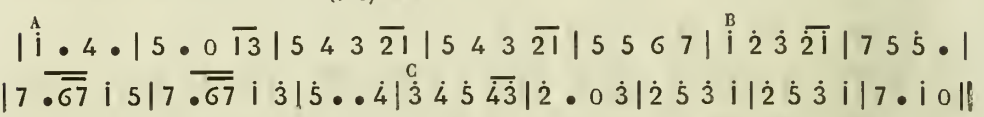
N° 131. — Ton de SI. (1-4) M.M. 100.



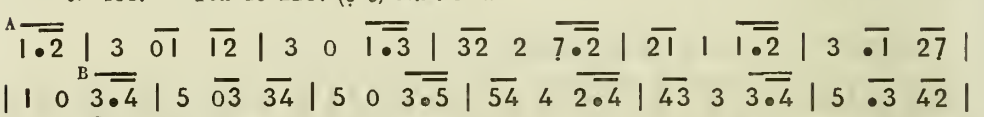
N° 132. — Ton de LEU. (5-5) M.M. 100.



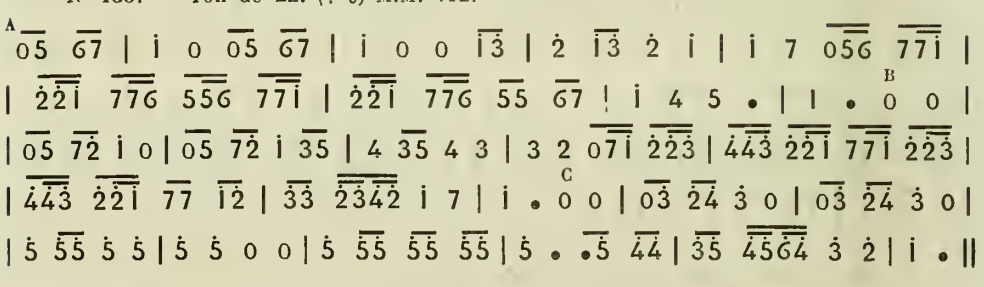
N° 133. — Ton de SEU. (1-5) M.M. 108.



N° 134. — Ton de LEU. (5-5) M.M. 112.



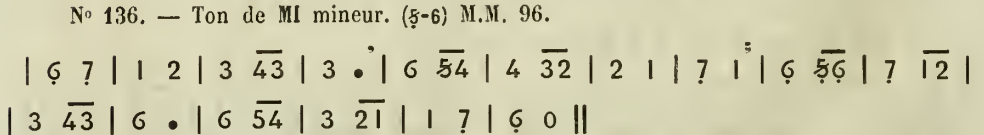
N° 135. — Ton de LA. (1-6) M.M. 112.



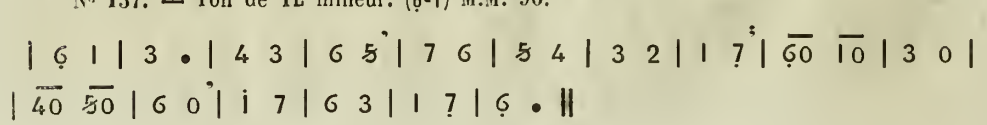
DEUXIEME SÉRIE. — AIRS MINEURS.

GROUPE I. — DIVISION BINAIRE.

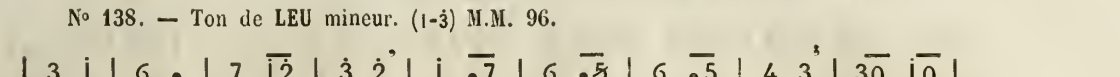
N° 136. — Ton de MI mineur. (5-6) M.M. 96.



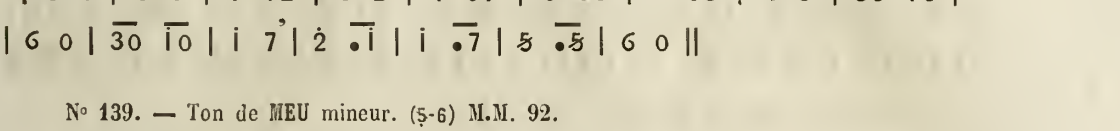
N° 137. — Ton de TÈ mineur. (6-1) M.M. 96.



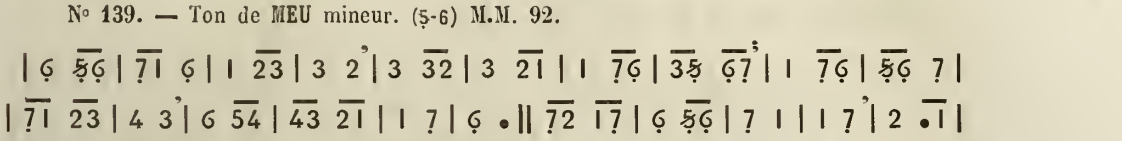
N° 138. — Ton de LEU mineur. (1-3) M.M. 96.



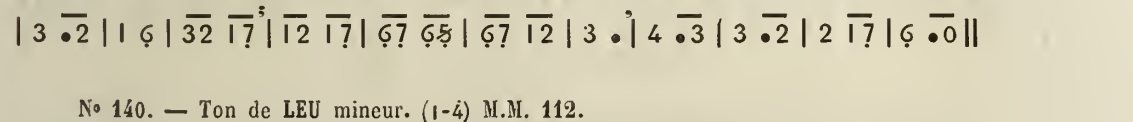
N° 139. — Ton de MEU mineur. (5-6) M.M. 92.



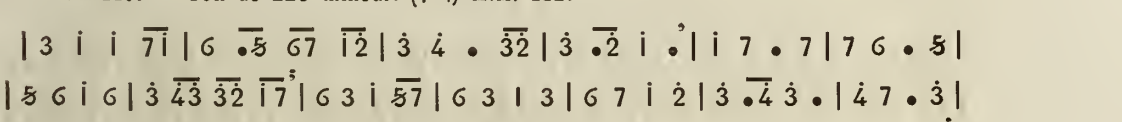
N° 140. — Ton de LEU mineur. (1-4) M.M. 112.



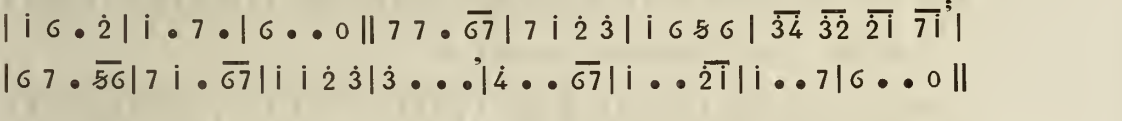
N° 141. — Ton de TÈ mineur. (6-1) M.M. 112.



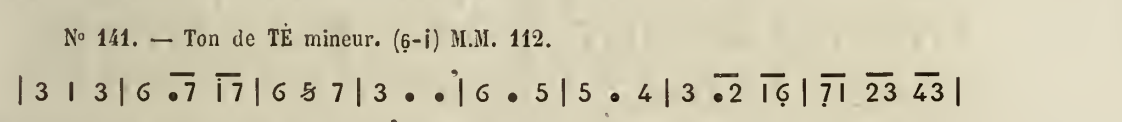
N° 142. — Ton de LEU mineur. (1-4) M.M. 96.



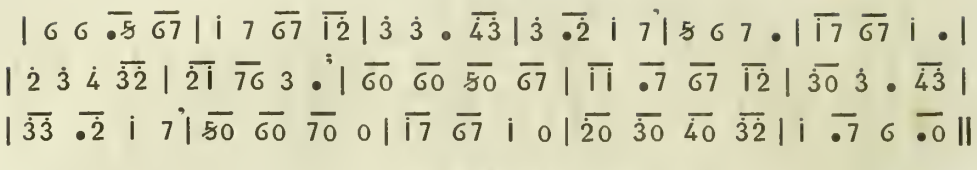
N° 143. — Ton de TÈ mineur. (6-1) M.M. 96.



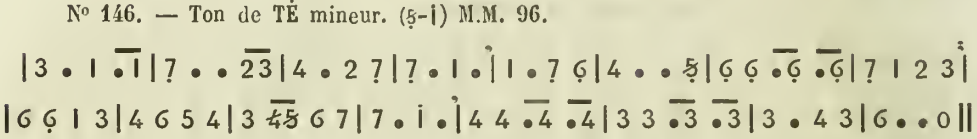
N° 144. — Ton de REU mineur. (7-1) M.M. 96.



N° 145. — Ton de SOL mineur. (3-4) M.M. 100.

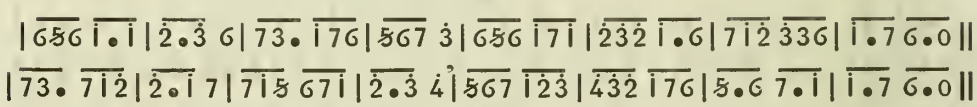


N° 146. — Ton de TÉ mineur. (5-i) M.M. 96.

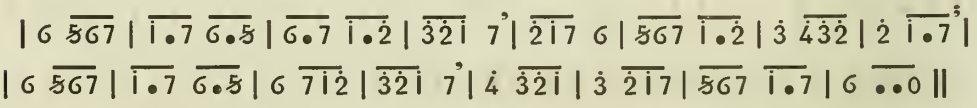


GROUPE II. — DIVISION TERNAIRE.

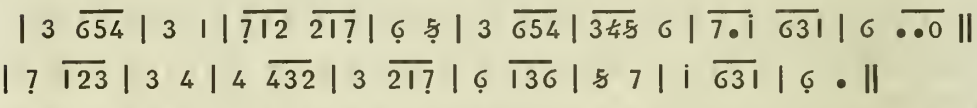
N° 147. — Ton de LEU mineur. (3-4) M.M. 80.



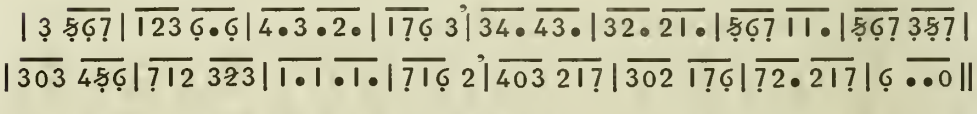
N° 148. — Ton de FÈ minenr. (5-4) M.M. 76.



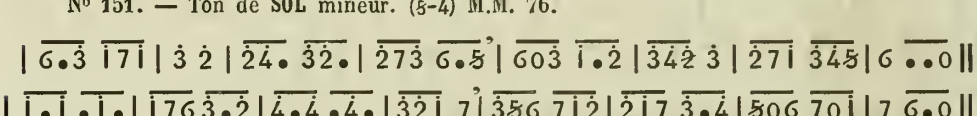
N° 149. — Ton de TÈ mineur. (5-i) M.M. 84.



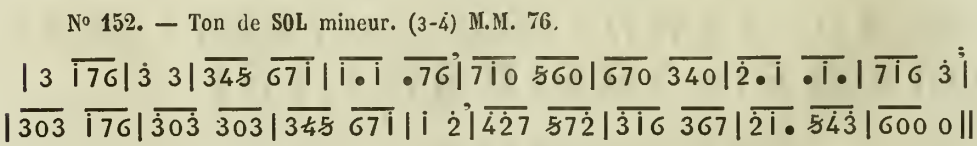
N° 150. — Ton de SOL mineur. (3-4) M.M. 104.



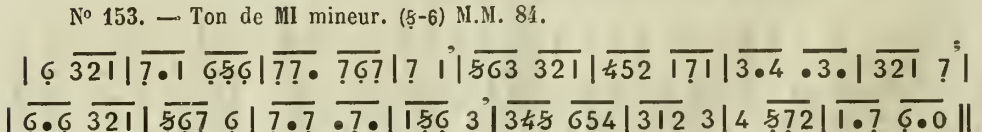
N° 151. — Ton de SOL mineur. (5-4) M.M. 76.



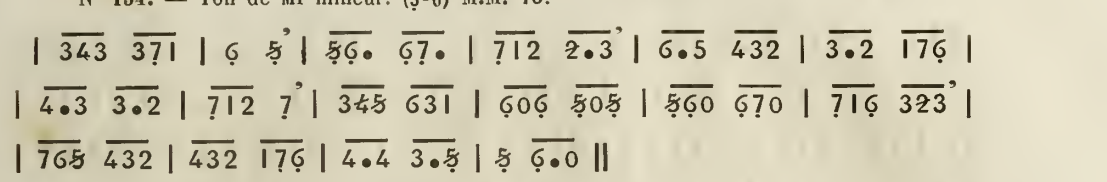
N° 152. — Ton de SOL mineur. (3-4) M.M. 76.



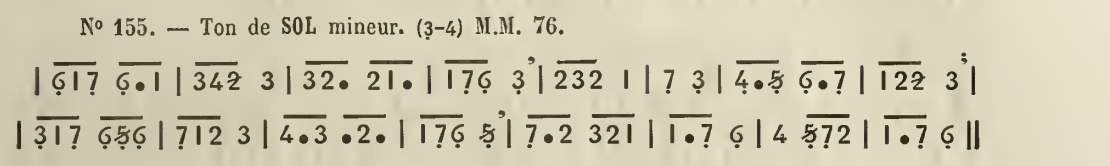
N° 153. — Ton de MI mineur. (5-6) M.M. 84.



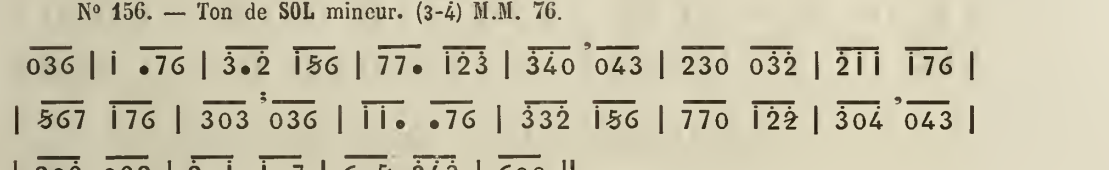
N° 154. — Ton de MI mineur. (3-6) M.M. 76.



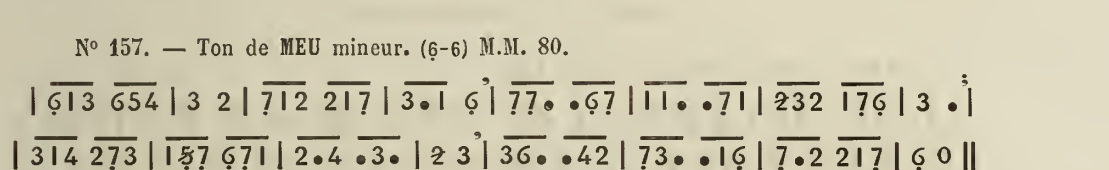
N° 155. — Ton de SOL mineur. (3-4) M.M. 76.



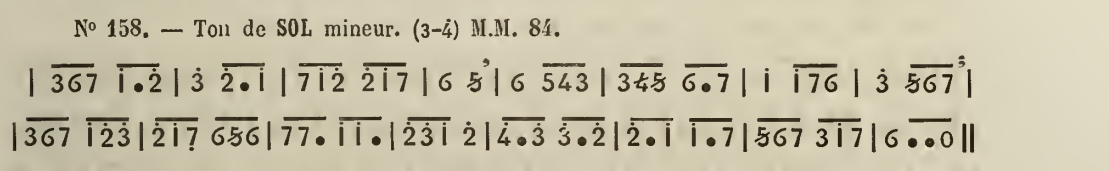
N° 156. — Ton de SOL mineur. (3-4) M.M. 76.



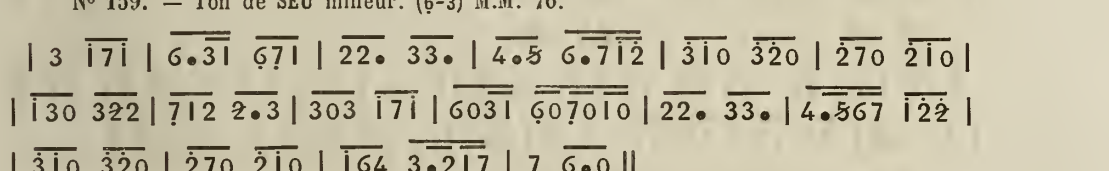
N° 157. — Ton de MEU mineur. (6-6) M.M. 80.



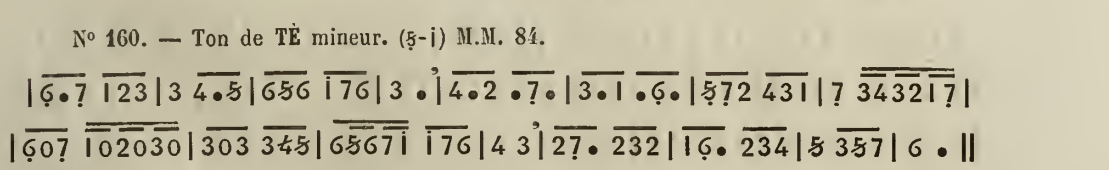
N° 158. — Ton de SOL mineur. (3-4) M.M. 84.



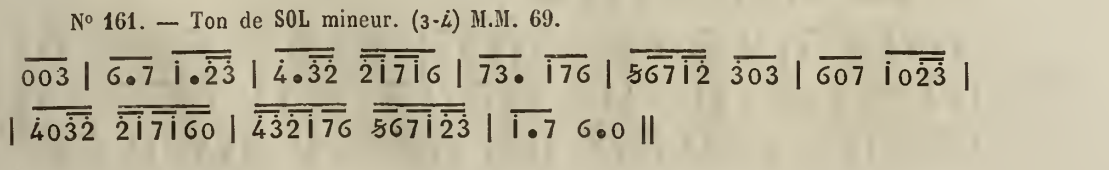
N° 159. — Ton de SEU mineur. (6-3) M.M. 76.



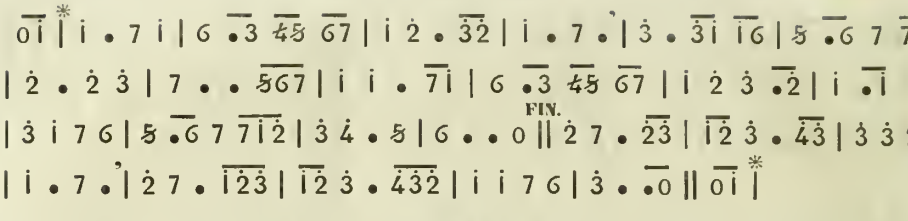
N° 160. — Ton de TÈ mineur. (5-1) M.M. 84.



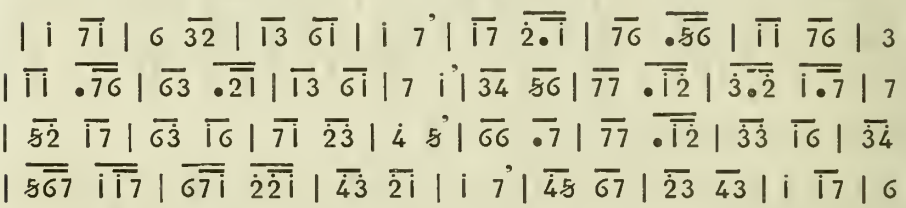
N° 161. — Ton de SOL mineur. (3-4) M.M. 69.



N° 162. — Ton de SOL mineur. (3-4) M.M. 96.



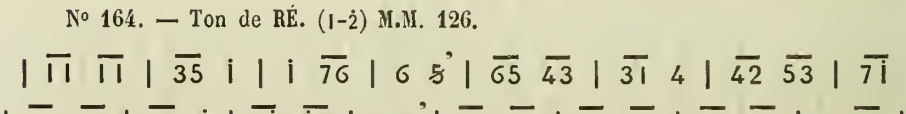
N° 163. — Ton de LEU mineur. (1-4) M.M. 76.



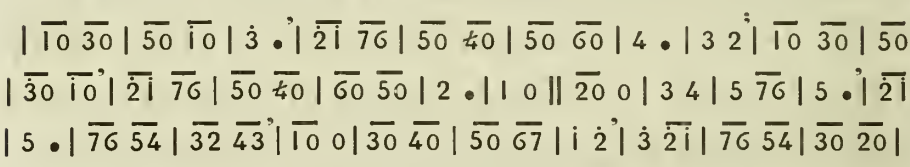
TROISIÈME SÉRIE. — MODULATIONS

GROUPE I. — DIVISION BINAIRE.

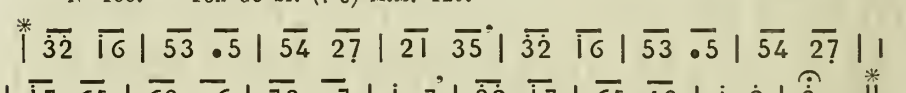
N° 164. — Ton de RÉ. (1-2) M.M. 126.



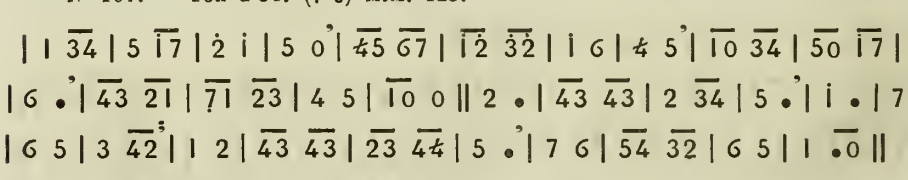
N° 165. — Ton d'UT. (1-3) M.M. 144.



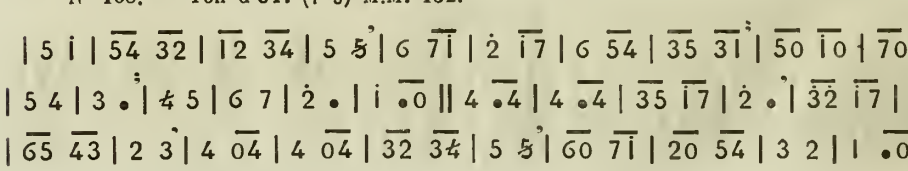
N° 166. — Ton de SI. (1-3) M.M. 120.



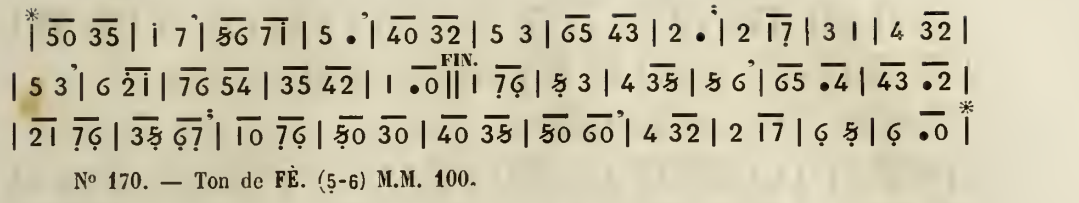
N° 167. — Ton d'UT. (1-3) M.M. 123.



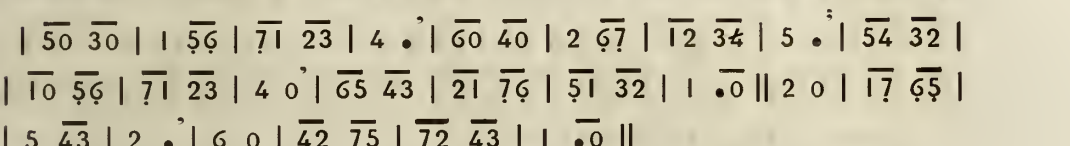
N° 168. — Ton d'UT. (1-3) M.M. 132.



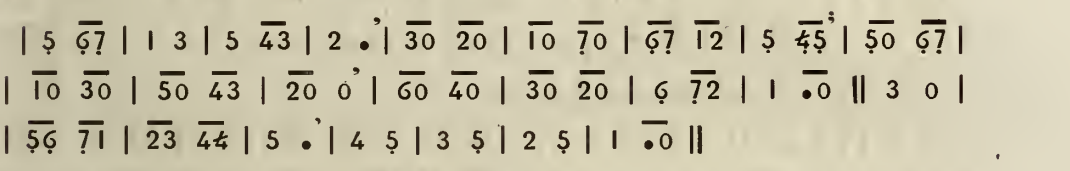
N° 169. — Ton de MEU. (5-2) M.M. 126.



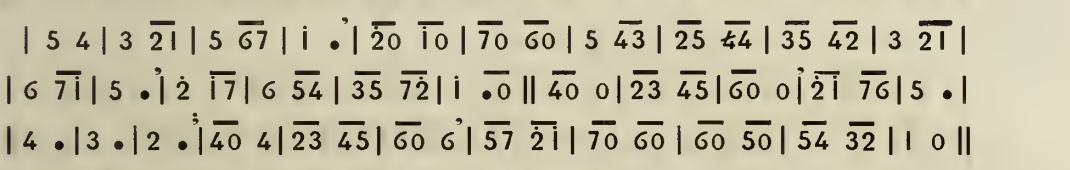
N° 170. — Ton de FÈ. (5-6) M.M. 100.



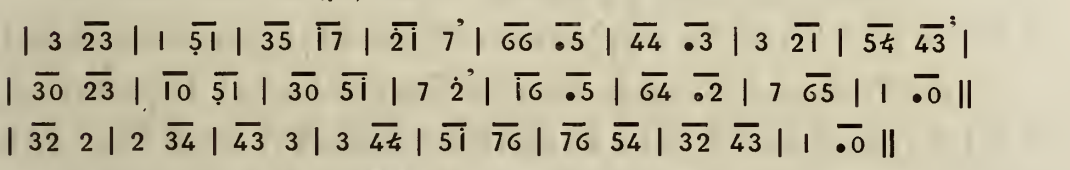
N° 171. — Ton de SOL. (4-5) M.M. 104.



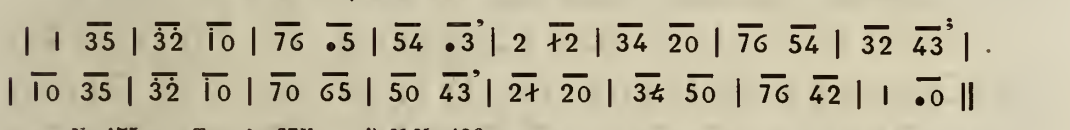
N° 172. — Ton de REU. (1-2) M.M. 108.



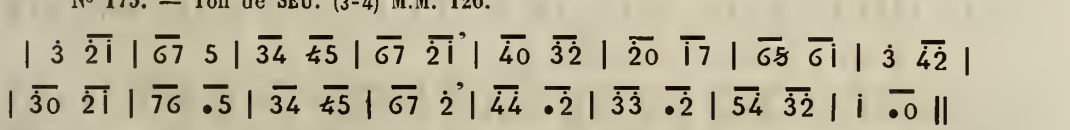
N° 173. — Ton de RÉ. (5-2) M.M. 108.



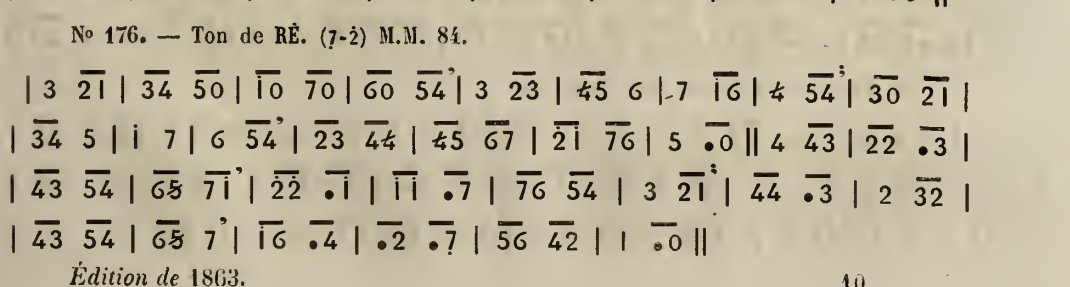
N° 174. — Ton de SI. (1-3) M.M. 126.



N° 175. — Ton de SEU. (3-4) M.M. 126.



N° 176. — Ton de RÈ. (7-2) M.M. 84.



N° 177. — Ton de SI. (1-3) M.M. 84.

| 5 6̄5 | 3̄5 1̄3 | 3 2 | 1 . | 1̄7 2̄1 | 7 6̄5 | 5 4̄3 | 2̄1 7̄6 | 5̄0 6̄5 |
| 3̄5 1̄3 | 3̄0 2̄0 | 1 0 | 6̄7 1̄7 | 2̄2 3̄1 | 7̄5 4̄2 | 1 .0 ||

N° 178. — Ton d'UT. (6-4) M.M. 84.

3 4̄4	5 1	3 2̄7	2̄7 5	4 4̄3	2 3̄1	6 4̄2	7̄1 2̄2	3̄0 4̄5	6 7
1̄7 1̄2	3 .	4̄3 2̄1	7̄6 5̄4	3 2	1 .0 || 7 1̄2	3 6	5 6	7 3	1̄7 .6
6̄5 .4	3̄2 1̄6	3 .	7̄0 1̄2	3̄0 6̄0	5̄0 6̄0	7̄0 3̄0	1̄7 2̄1	7̄6 5̄4	3 2	1 0	

N° 179. — Ton de FÈ. (5-6) M.M. 126.

| 3 2 1 | 5 . 1̄2 | 3 2 1 | 7 . 2 | 4 4̄3 2 | 3 3̄2 1 | 5 4 5 | 2 4 3 |
| 1̄3 2 1 | 5 6̄7 1̄2 | 3̄4 2 1 | 7 . 2 | 4̄4 3 2 | 6̄6 5 4 | 3̄2 6 7 | 1 . .0 ||

N° 180. — Ton de SEU. (4-4) M.M. 126.

| 5 4 5 | 3 . 2 | 1 . 7̄6 | 5 6 5 | 2 1̄7 6̄5 | 3 2̄1 7̄6 | 5̄6 7̄1 2̄3 | 4 2 7 |
| 5 4 5 | 3̄3 . 2̄2 | 1 7 6 | 5 . 5 | 6̄4 3̄2 1̄7 | 6̄3 2̄1 7̄6 | 5̄4 5̄7 3̄2 | 1 . 0 ||

N° 181. — Ton de MI. (7-7) M.M. 138,

| 3 0 3̄2 | 1 1̄2 3̄4 | 6 . . | 2 7 2 | 4 0 4̄3 | 2 7̄2 3̄1 | 7 1 7 | 2 2 3 |
| 3 0̄4 3̄2 | 1 1̄2 3̄4 | 6 . . | 7 2 3 | 4 0 4̄3 | 2̄7 2̄3 4̄5 | 7̄6 5̄4 3̄2 | 1 . 0 ||

N° 182. — Ton de SEU. (2-4) M.M. 108.

5 1̄2	3 2	4̄3 2̄1	5 6̄5	2 7̄2	6 7̄6	6̄5 4̄3	2 3̄4	5̄0 1̄2	3̄0 2̄0
4̄3 2̄1	5̄6 5	6̄7 1̄7	2 2	3̄4 6̄7	1 .0 || 1 7̄6	5 7	2 1̄7	6 3	4 .
3 .	2 1	7 .	1̄2 1̄7	6 5	6̄7 1̄2	3 .	4̄4 .2	7 5	4̄5 6̄7	1 .0	

N° 183. — Ton de RÉ. (7-2) M.M. 126.

5̄0 1̄0	5̄0 3̄4	5̄0 3̄0	1̄0 0	2 .3	4̄3 2̄1	6 .	5 .	2̄1 .7	.6 .5
.4 .3	2 .	3̄0 4̄0	5̄6 7̄1	7 .	2 .	1̄0 5̄0	3̄0 1̄0	3̄0 2̄0	1̄0 0̄2	3 .4
5 .1	7 .6	5 .	7̄2 7̄6	5 .	5̄6 4̄2	7 .	1̄7 2̄1	3̄2 4̄3	5̄4 6̄5	1 .0	

N° 184. — Ton de FA. (1-6) M.M. 126.

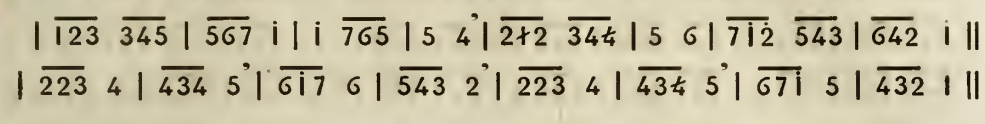
| 5 .6 5̄4 | 3 .5 4̄3 | 2 .4 3̄2 | 1 3 5 | 6̄0 6̄0 6̄0 | 5 . 4 | 5̄0 5̄0 5̄0 | 4 . 3 |
| 5 .6 5̄4 | 3 .5 4̄3 | 2 .4 3̄2 | 1̄0 3̄0 5̄0 | 6̄0 6̄0 6̄0 | 5 4 5 | 4 3 2 | 1 . .0 ||

N° 185. — Ton de SI. (1-4) M.M. 126.

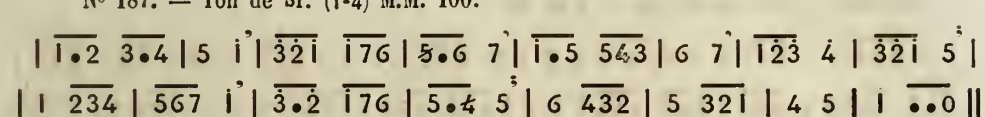
1 2 3 4	5 1̄2 3 .	2 4 . 3̄2	1 7 2 7	1 . 7 7	6 5̄6 6 7̄1
2 5̄4 5 4̄3	2̄1 7̄6 5̄4 3̄2	1̄0 2̄0 3̄0 4̄0	5̄0 1̄2 3 7̄1	2 4 . 3̄2
3 7 2 .	1 . 7 7	6 7 1 2	4 5 4̄2 6̄7	2 . 1 0	

GROUPE II. — DIVISION TERNAIRE.

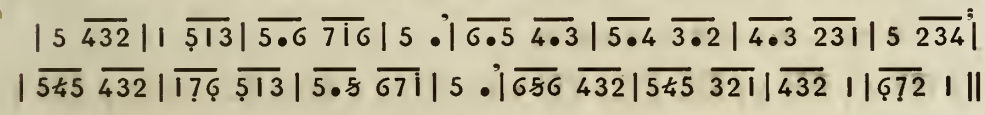
N° 186. — Ton de REU. (1-2) M.M. 104.



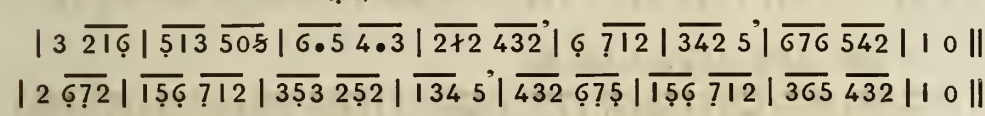
N° 187. — Ton de SI. (1-4) M.M. 100.



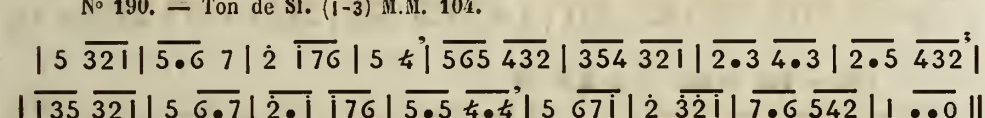
N° 188. — Ton de MI. (5-1) M.M. 104.



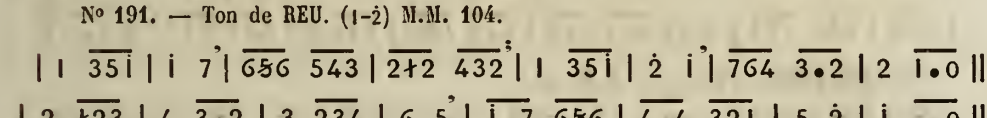
N° 189. — Ton de MI. (5-7) M.M. 100.



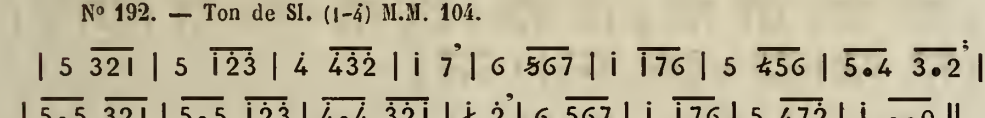
N° 190. — Ton de SI. (1-3) M.M. 104.



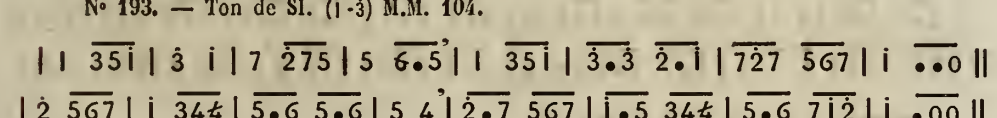
N° 191. — Ton de REU. (1-2) M.M. 104.



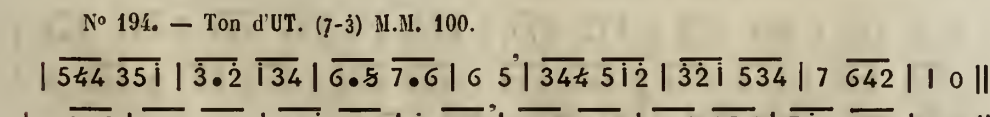
N° 192. — Ton de SI. (1-4) M.M. 104.



N° 193. — Ton de SI. (1-3) M.M. 104.



N° 194. — Ton d'UT. (7-3) M.M. 100.



N° 195. — Ton de RE. (1-2) M.M. 100.

543 176	6 5	6.5 43	3 .	323 345	6 7	1 216	5 456
543 176	6.6 5.5	6.5 43	2 .	323 434	567 176	5 432	1 0	
2.2 321	123 4	44 543	234 5	6.6 6.6	7.7 7.7	1.1 176	5 4
2.2 321	123 4	44 543	234 5	6.7 712	176 543	234 6.5	1 0	

N° 196. — Ton de REU. (1-2) M.M. 96.

3 243	1 351	7 654	3 2	4 432	2 5	6.5 543	234 654
3.3 243	1 351	7.2 164	3 2	234 432	234 5	6.5 432	1 ..0	
4.4 432	5.5 543	656 712	5 4	2.2 344	1.1 234	567 712	1 0	

N° 197. — Ton de SI. (1-4) M.M. 80.

| 131 5 | 353 1 | 24. 35. | 671 2 | 2 671 | 7 153 | 2.3 456 | 7 432 |
| 1 315 | 3 531 | 2.4 3.5 | 7.1 2 | 6 567 | 1 234 | 5 642 | 2 1.0 ||

N° 198. — Ton de SI. (1-3) M.M. 84.

|500 671|300 543|200 432|1.2 3|400 321|500 432|7 123|217 654|
|303 456|712 100|500 671|4 2|100 765|432 6|712 432|2 1||

N° 199. — Ton de SEU. (2-4) M.M. 80.

*| 5.3 216 | 534 5.6 | 7.1 321 | 4 2 | 4.3 .2. | 716 4.5 | 765 425 | 712 1.0 FIN. ||
| 1 765 | 636 123 | 3 4 | 567 1.2 | 3.2 156 | 716 3 | 457 217 | 7 6.0 *||

N° 200. — Ton d'UT. (1-3) M.M. 80.

304 506	501 702	3.2 1.7	6.5 4.4	340 560	710 420
321 7.6	425 1.0 || 1.4 2.2	3.4 4.5	5.6 7.1	321 5
1.7 7.6	6.6 5	544 342	1 ..0	

N° 201. — Ton de SI. (1-4) M.M. 104.

| 5.4 321 | 1 1 | 344 556 | 712 5 | 3.2 1.7 | 6.5 4.3 | 323 642 | 1 . ||
| 25. 654 | 311 5 | 1.7 7.7 | 6 5 | 5.5 6.6 | 712 3 | 656 432 | 1 0 ||

N° 202. — Ton de SI. (1-3) M.M. 92.

5 321	345 6.5	11. 217	654 3	34. 44.	45. 5.6
712 321	5.4 234	55. 1.2	345 5.6	1.1 217	654 2
23. 34.	44. 45.	567 136	5.5 1.0	

N° 203. — Ton de SI. (1-3) M.M. 100.

| 323 1.5 | 3 1 | 177 656 | 671 2 | 232 134 | 4 5 | 5.6 712 | 3.3 2 |
| 323 15. | 545 37. | 177 656 | 712 3 | 3.3 321 | 2.2 234 | 6 712 | 1 0 ||

N° 204. — Ton de REU. (7-2) M.M. 100.

| 3.2 1.0 | 567 1.0 | 2.7 765 | 4 6 | 2 7.6 | 432 5 | 6 4.2 | 712 342 |
| 532 100 | 567 100 | 207 564 | 4 5 | 2 765 | 4.3 2.2 | 5 432 | 1 ..0 ||

N° 205. — Ton de SOL. (5-5) M.M. 100.

005 | 303 243 | 3.1 656 | 77. 712 | 2 3 | 54. 43. | 32. 21. |
| 712 316 | 542 712 | 313 24. | 331 656 | 770 712 | 202 303 |
| 5.4 427 | 3.2 176 | 513 542 | 1.0 ||

N° 206. — Ton de SI. (2-3) M.M. 100.

034 | 5 321 | 5 671 | 25. 654 | 3 234 | 5.5 654 | 2 .71 | 513 672 |
| 1 017 | 3 456 | 7 717 | 3 454 | 3 .34 | 5 321 | 5 671 | 25. 654 |
| 3 234 | 5.5 654 | 2 .71 | 513 672 | 1.0 ||

N° 207. — Ton de JEU. (5-6) M.M. 100.

344 501	3 242	303 404	432 5	56. 65.	54. 45.	543 321
712 554	344 501	303 242	313 414	442 5	65. 45.
45. 65.	543 275	1 ..0	

N° 208. — Ton de LEU. (5-5) M.M. 96.

5 176	52. 176	53. 427	56. 65.	5 6	7 1	234 321
554 321	505 176	520 176	530 427	560 650	505 606
707 101	427 565	1 ..0	

N° 209. — Ton de MI. (5-1) M.M. 96.

3 315	531 5.5	6.6 .6.	543 2	310 420	530 640
713 321	555 544	323 15.	531 5.5	6.7 .6.	543 2.2
301 402	503 101	3 .42	1 ..0	

N° 210. — Ton de REU. (1-2) M.M. 92.

3 243	1 1.7	2 176	5 676	25. 5.4	4.4 .4.	371 224
376 543	3.3 243	1.1 217	567 176	5.4 3	320 430
540 650	711 3.2	1 ..0	

N° 211. — Ton de SI. — (7-4) M.M. 92.

132 11.	721 505	64. 42.	712 123	44. 33.	2.2 1.3
4 432	2 542	132 117	216 5.5	6.6 7.1	1 2	217 654
321 765	44. 367	1 ..0	

N° 212. — Ton de SEU. (3-4) M.M. 104.

53. 15.	342 7.1	1.2 7.1	567 3	44. 44.	55. 55.
671 216	4 .65	35. 51.	712 3.4	1.2 7.1	567 3	404 404
505 505	671 432	1 ..0	

N° 213. — Ton de SEU. (2-4) M.M. 104.

| 323 1.7 | 656 4.3 | 32. 176 | 6 5 | 545 656 | 767 171 | 323 176 |
| 3 3 | 323 11. | 656 44. | 32. 176 | 6 5 | 545 6 | 767 1 | 234 532 | 1 0 ||

N° 214. — Ton de REU. (1-2) M.M. 96.

| 323 1.3 | 545 3.1 | 1.1 7.7 | 6 5 | 5.5 6 | 6.6 7 | 217 654 | 3 544 |
| 323 13. | 545 31. | 11. 77. | 666 5 | 55. 6 | 66. 7 | 217 642 | 1 ..0 ||

N° 215. — Ton de SI. (3-4) M.M. 120.

| 534 5.1 | 1.7 2 | 176 56. | 654 3 | 345 6 | 656 7 | 1 1 | 2 176 |
| 534 51. | 1.7 2 | 176 56. | 654 3 | 345 6 | 712 3 | 5 432 | 1 ..0 ||

N° 216. — Ton de SI. (1-3) M.M. 100.

344 5.1	321 7.6	654 3.2	122 3	344 5.7	217 5.6
432 34.	317 6.0 || 656 7	656 7	767 1	122 3	656 7
656 7	767 1	235 6.0	

N° 217. — Ton de MEU. (1-1) M.M. 100.

| 323 1 | 1.1 5.5 | 765 432 | 123 2 | 3 321 | 5.5 6.6 | 176 654 | 3 2 |
| 323 1.1 | 1.1 5.5 | 7.6 432 | 321 5 | 3 321 | 55. 65. | 176 532 | 1 0 ||

N° 218. — Ton de SI. (1-3) M.M. 84.

| 177 656 | 432 101 | 44. 66. | 1 7 | 765 432 | 321 4 | 5 671 | 2 . |
| 177 660 | 432 110 | 404 606 | 1 7 | 677 1 | 712 3 | 217 642 | 1 ..0 ||

N° 219. — Ton de SEU. — (7-3) M.M. 100.

321 1.2	321 4.2	24. 46.	671 5'	5.6 654	4.5 543
3.4 432	713 5'	3.2 112	321 4.2	42. 64.	671 2'	321 765
765 432	642 765	1 ..0		101 101	706 504	321 234
456 7'	110 110	760 650	432 232	1 ..0	

N° 220. — Ton de MEU. (1-1) M.M. 80.

3.2 134	5.5 .5.	6.6 5.4	4.4 3.2'	24. 46.	671 176
6.5 .4.	4 5'	3.2 134	505 050	6.6 5.5	44. 32.'	2.4 4.6
671 176	6.5 6.5	1 ..0	

N° 221. — Ton de FÈ. (5-6) M.M. 104.

003 | 3 354 | 3.2 1 | 26. 712 | 232 1.4 | 2 423 | 4 3 | 3.2 .1. |
| 756 712' | 303 164 | 3432117 647 | 21. 17. | 561 3.4 | 72. 231 |
| 64. 367 | 1 5.7 | 6.0 ||

N° 222. — Ton de SI. (1-4) M.M. 80.

* | 350 176 | 240 765 | 130 654 | 2 3' | 420 543 | 640 765 | 110 321 |
4 254'	350 315	240 274	350 177	6 5'	420 543	310 432
350 432	1 ..0 FIN. || 360 567	130 345	650 432	2 1'	1.7 .6.
5.4 .3.	2.3 122	3 5.7'	360 567	164 345	670 712	2 3
4.3 .2.	1.7 .65	7 345	6 . *	

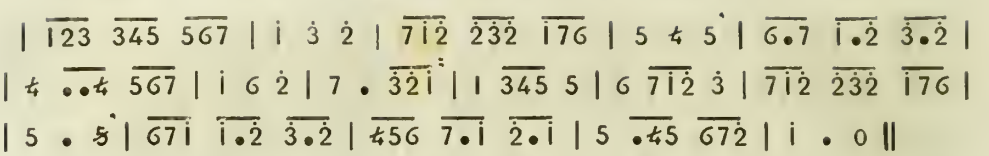
N° 223. — Ton de LEU. (4-5) M.M. 84.

5 555 555	3.2 1.7 6.5	4 6 1	7 . .'	232 1 765	4 565 321
2 4 2	544 321 176	500 565 565	302 107 605	6 5 4
5 . .'	221 776 5	4 . 321	5 4 432	1 . 0	

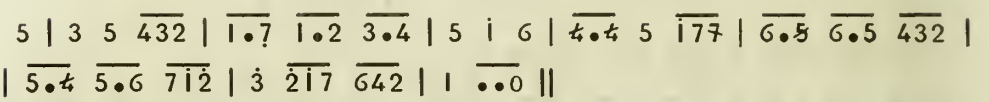
N° 224. — Ton de SI. (1-4) M.M. 120.

5 654 351	302 1 .	714 232 176	5.7 3 425'	5.5 5.5 6.6
7 1 2	432 217 176	323 323 344'	505 654 351	302 201 101
714 232 176	357 3 0'	4 444 432	5 555 567	2.1 7.6 4.2	1 . 0	

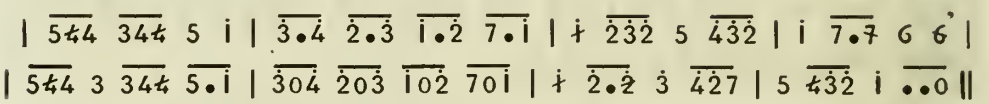
N° 225. — Ton de SI. (1-3) M.M. 100.



N° 226. — Ton d'UT. (7-3) M.M. 100.

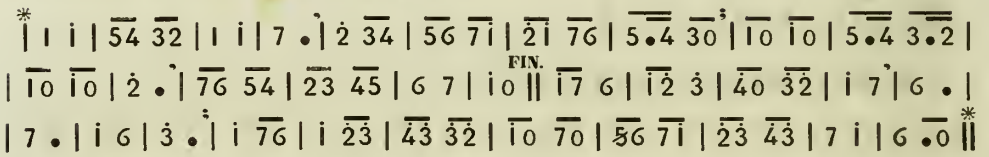


N° 227. — Ton de SEU. (3-4) M.M. 100.

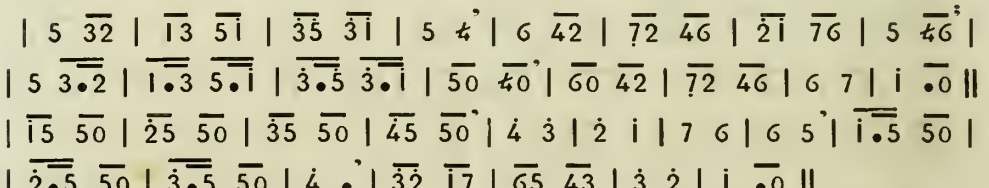


GROUPE III. — DIVISION BINO-BINAIRE.

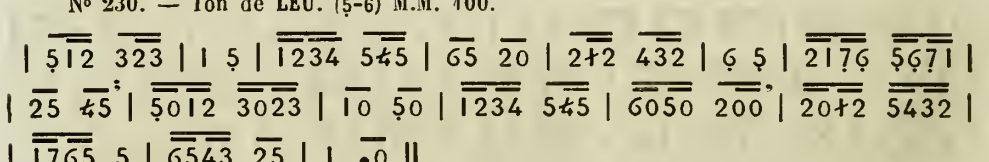
N° 228. — Ton de SI. (1-4) M.M. 126.



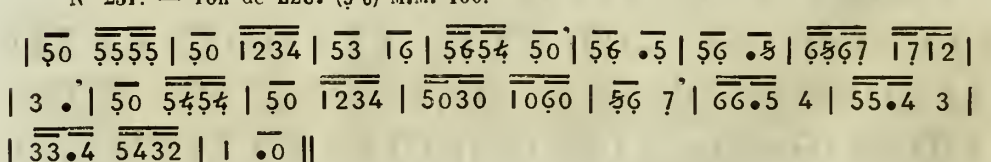
N° 229. — Ton de SEU. (7-5) M.M. 126.



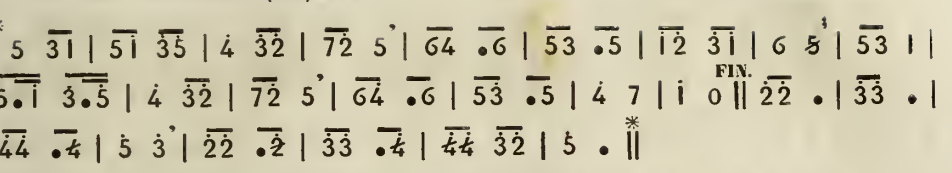
N° 230. — Ton de LEU. (5-6) M.M. 100.



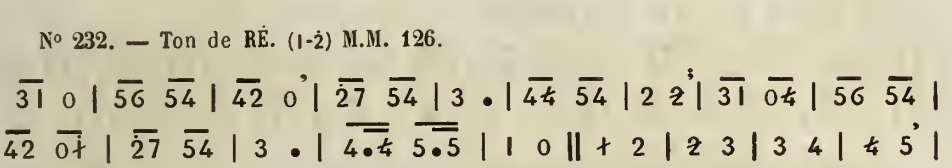
N° 231. — Ton de LEU. (5-6) M.M. 100.



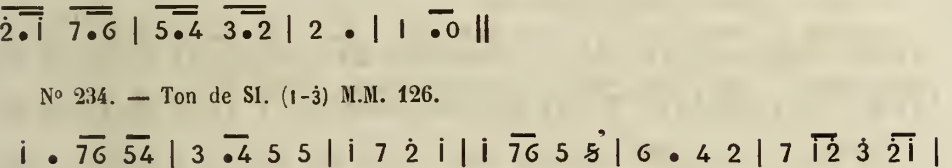
Nº 232. Ton de SEU. (1-5) M.M. 126.



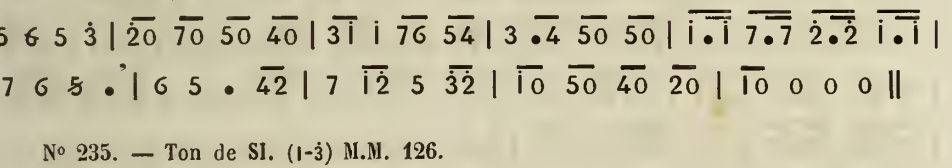
Nº 232. — Ton de RÉ. (1-2) M.M. 126.



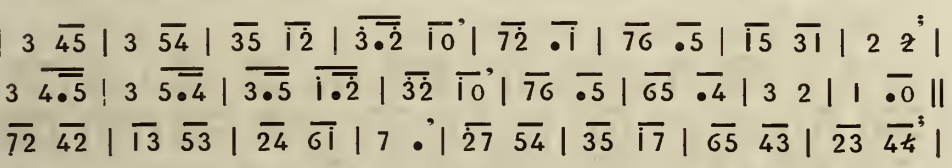
Nº 234. — Ton de SI. (1-3) M.M. 126.



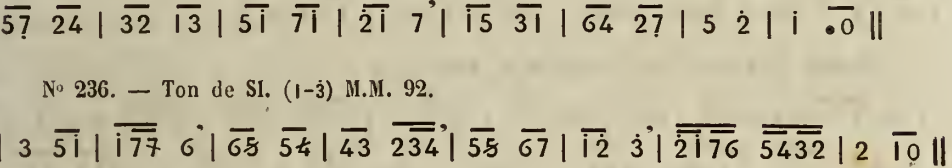
Nº 235. — Ton de SI. (1-3) M.M. 126.



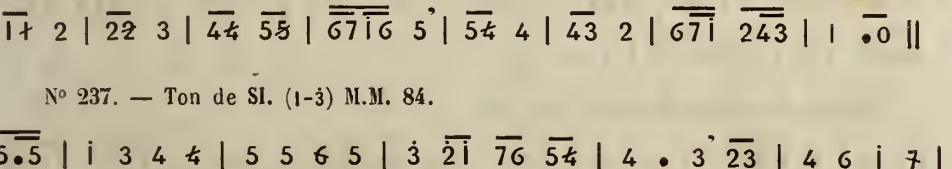
Nº 236. — Ton de SI. (1-3) M.M. 92.



Nº 237. — Ton de SI. (1-3) M.M. 84.



Nº 238. — Ton de RÉ. (1-2) M.M. 100.



N° 239. — Ton de SI. (1-4) M.M. 84.

135 1531	527 5567	11 22	34 .27	56 .	56 .	57 .
67 153	1035 1531	2027 5567	1010 2020	3 .427	56 .5
67 .6	72 532	1 .0	

N° 240. — Ton de SI. (1-3) M.M. 92.

| 11 01 | 176 50 | 42 02 | 23 45 | 671 76 | 676 54 | 345 671 | 21 53 |
| 11 321 | 176 50 | 42 42 | 23 45 | 671 76 | 676 54 | 35 67 | 1 .0 ||

N° 241. — Ton de RÊ. (1-2) M.M. 96.

| 135 176 | 5 .67 | 11 21 | 7 . | 656 345 | 654 345 | 6567 2176 | 34 45 |
| 135 176 | 5 .67 | 1.1 2.1 | 7 . | 6056 3045 | 6071 2176 | 54 42 | 1 .0 ||

N° 242. — Ton de REU. (1-2) M.M. 100.

5 4321	11 0	7217 6543	42 0	444 333	45 67	217 654
3 2	505 4321	1010 0	7121 7654	4020 60	4044 3033
4050 6070	21 7654	32 10	

N° 243. — Ton de SI. (1-3) M.M. 180.

1 76	5432 11	721 545	6712 33	443 234	554 345
6567 2176	54 42	1021 76	5432 1010	7021 5045	6712 3030
4043 2034	5054 3045	6576 5432	100 0	

N° 244. — Ton de SI. — (1-4) M.M. 100.

3 2176	5432 134	55 65	443 2	232 176	5456 7	1 4
2 2	3043 2176	5432 1234	5.6 7123	4043 2	232 176
5456 7	176 5432	1 .0	

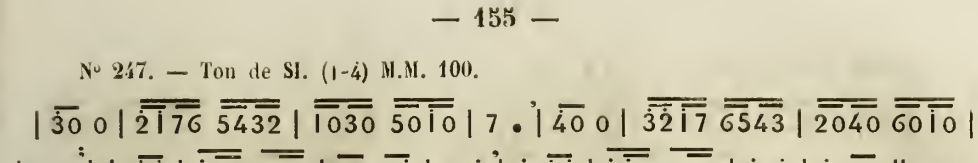
N° 245. — Ton de FA. (5-7) M.M. 100.

1 5	5 4321	1 7	0 0	2 6	6 5432	1 0	0 0	1432 1765
5 4321	4 2	0 0	2543 2176	676 5432	2 .	1 .0		4321 0
5432 0	23 44	4 5	4321 100	5432 200	76 42	2 10	

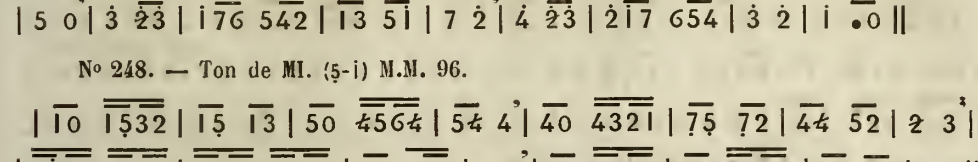
N° 246. — Ton de SEU. (3-4) M.M. 100.

556 556	551 3	432 321	217 176	57 31	23 17	3 45
76 5	55.6 55.6	512 3	43.2 32.1	21.7 17.6	5070 3010
23 17	3 5	1 .0	

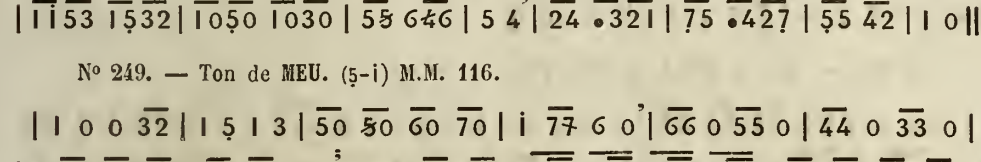
N° 247. — Ton de SI. (1-4) M.M. 100.



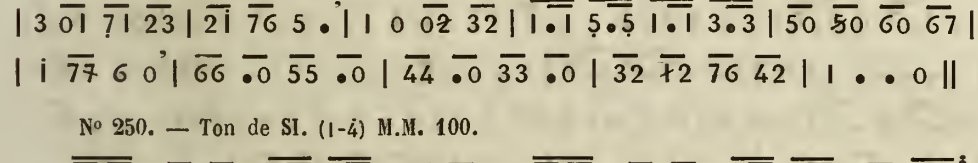
N° 248. — Ton de MI. (5-i) M.M. 96.



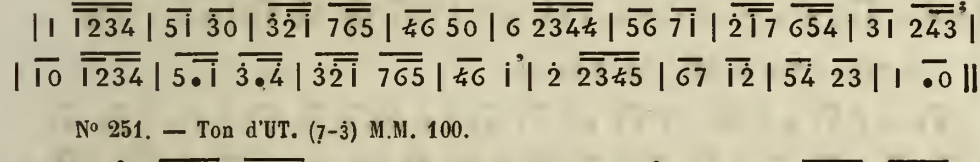
N° 249. — Ton de MEU. (5-i) M.M. 116.



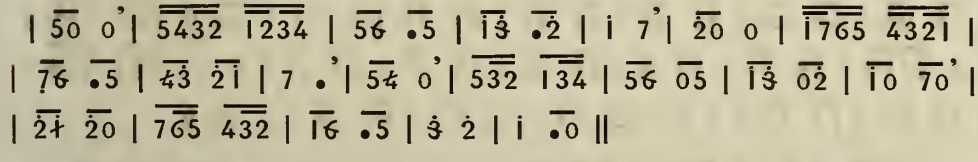
N° 250. — Ton de SI. (1-4) M.M. 100.



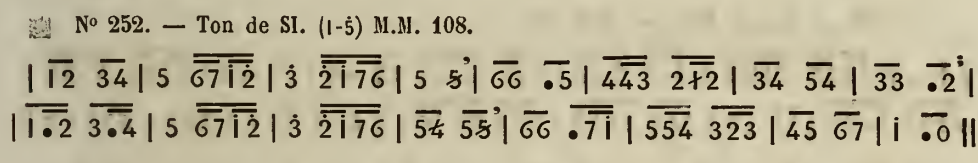
N° 251. — Ton d'UT. (7-3) M.M. 100.



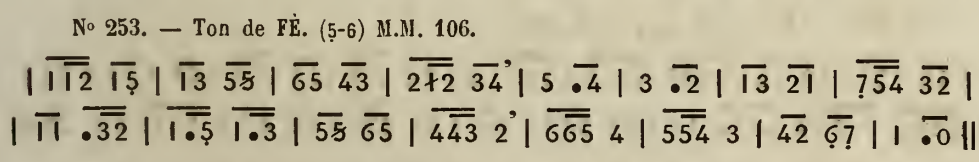
N° 252. — Ton de SI. (1-5) M.M. 108.



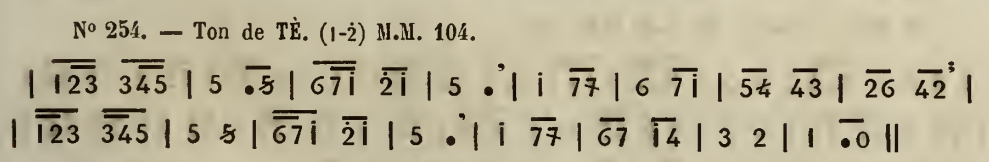
N° 253. — Ton de FÈ. (5-6) M.M. 106.



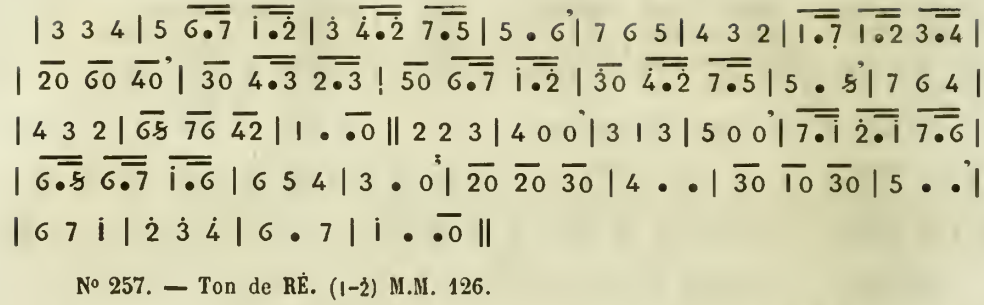
N° 254. — Ton de TÈ. (1-2) M.M. 104.



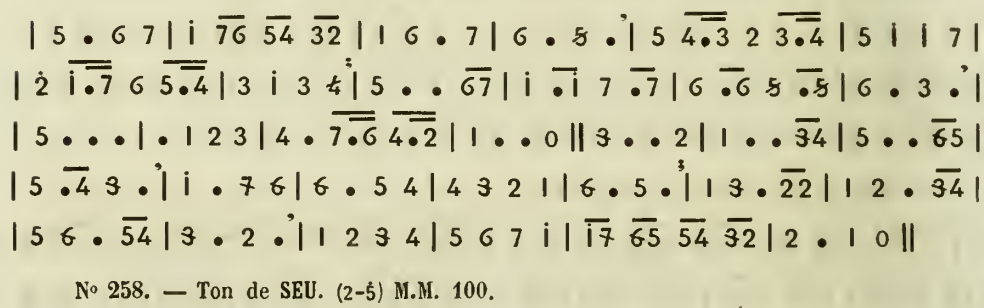
N° 255. — Ton d'UT. — (1-3) M.M. 132.



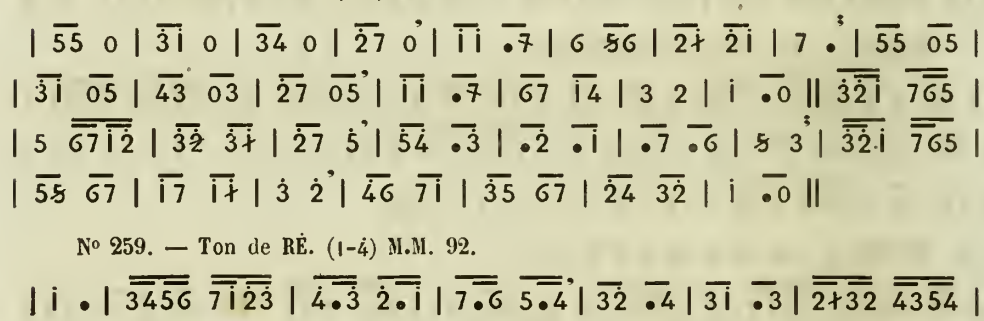
N° 256. — Ton de SI. (7-4) M.M. 132.



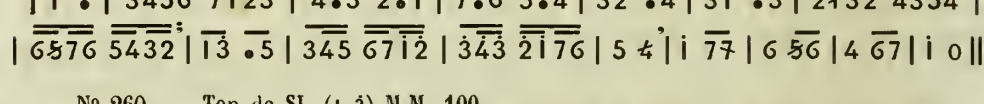
N° 257. — Ton de RÉ. (1-2) M.M. 126.



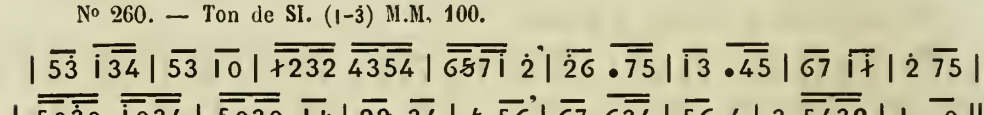
N° 258. — Ton de SEU. (2-5) M.M. 100.



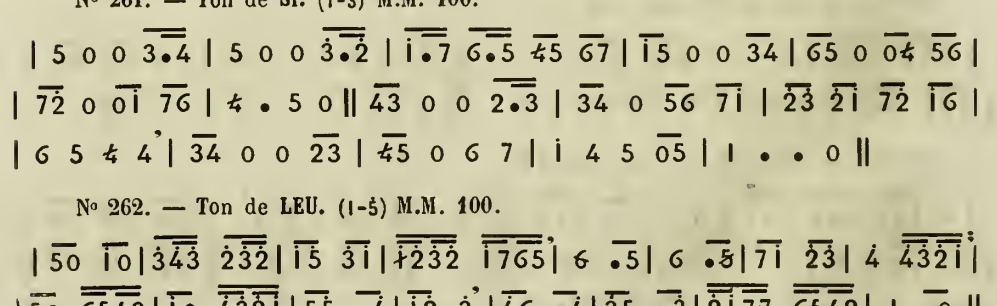
N° 259. — Ton de RÉ. (1-4) M.M. 92.



N° 260. — Ton de SI. (1-3) M.M. 100.

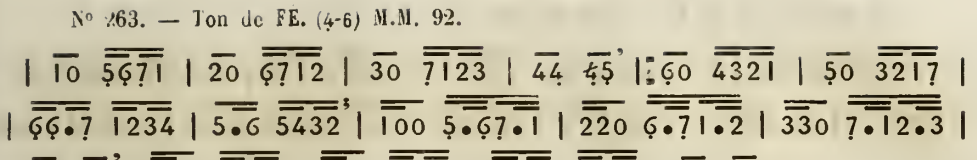


N° 261. — Ton de SI. (1-3) M.M. 100.

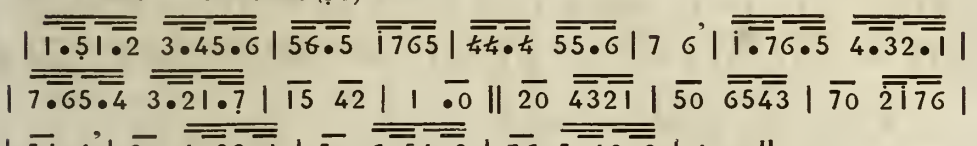


N° 262. — Ton de LEU. (1-5) M.M. 100.

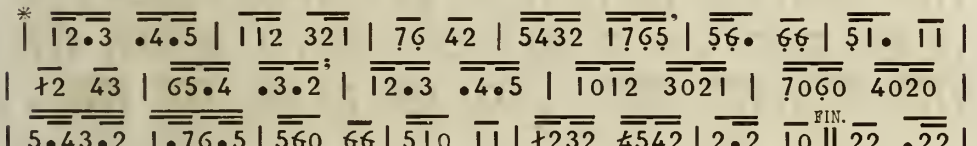
N° 263. — Ton de FE. (4-6) M.M. 92.



N° 264. — Ton de RE. (5-2) M.M. 92.

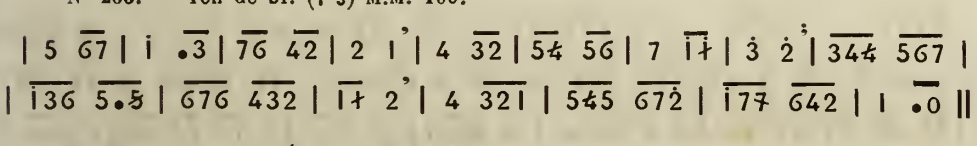


N° 265. — Ton de MEU. (5-2) M.M. 80.

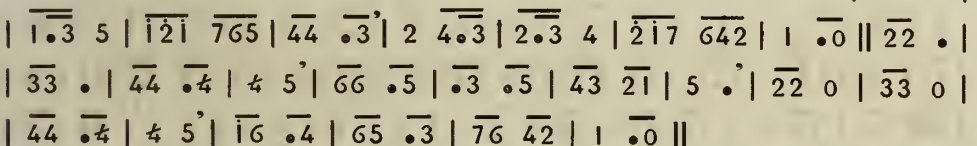


GROUPE IV. — DIVISION MIXTE.

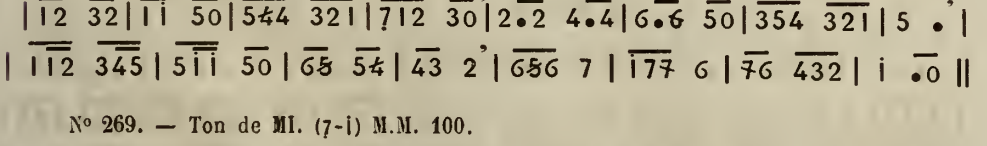
N° 266. — Ton de SI. (1-3) M.M. 100.



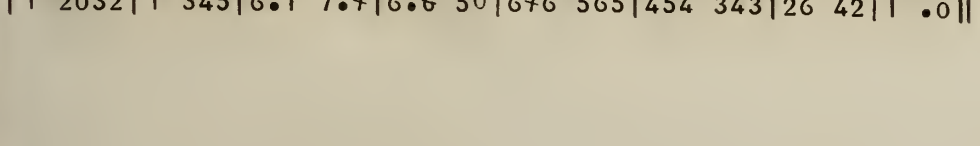
N° 267. — Ton de RÉ. (1-2) M.M. 100.



N° 268. — Ton de MI. (7-1) M.M. 96.



N° 269. — Ton de MI. (7-1) M.M. 100.



N° 270. — Ton de RÉ. (1-2) M.M. 100.

| 32 1 | 345 65 | 1 721 | 16 50 | 232 123 | 454 234 | 567 176 | 543 20 |
| 322 10 | 34 565 | 1 712 | 176 50 | 2032 1023 | 4054 2034 | 5 642 | 1 0 ||

N° 271. — Ton d'UT. (1-3) M.M. 104.

| 535 132 | 1 7 | 671 216 | 4 5 | 23 44 | 55 66 | 71 21 | 3 4 | 535 132 |
| 10 70 | 671 216 | 4.4 50 | 242 323 | 434 545 | 671 542 | 1 ..0 ||

N° 272. — Ton de LEU. (5-5) M.M. 88.

01 | 3 5 | 1 .32 | 17 12 | 3 25 | 4 .4 | 3 .5 | 13 21 | 7 05 | 132 17 |
1050 3010	1020 3020	2 31	671 23	25 31	7 6	5		05	4 432
2 321	13 21	1 2	24 .4	33 .5	1 321	55 67	1234 5432
1030 2010	1232 1765	4 .	531 427	316 275	5432 1765	1	

N° 273. — Ton d'UT. (1-3) M.M. 88.

| 5.3 3.2 | 1 565 | 65 67 | 21 77 | 6 4 | 5 323 | 4 4 | 6 546 |
| 5 122 | 344 556 | 7 11 | 2 . | 43 21 | 5 671 | 2 7 | 1 .0 ||

N° 274. — Ton de SI. (1-3) M.M. 100.

03 | 3 . . 243 | 1 . 3 512 | 33 .2 11 .7 | 7 6 5 05 | 6 1 2 344 |
| 5 6 7 .7 | 1 .1 171 321 | 5 65 5 03 | 3 . .2 32 | 1 . 35 12 |
| 33 02 11 07 | 76 56 3 05 | 6 1 2 344 | 5 6 7 .7 | 1 76 54 32 | 1 . .0 ||

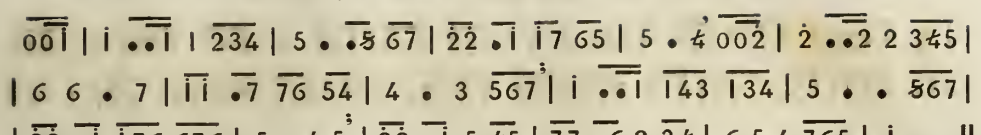
N° 275. — Ton de RÉ. (7-2) M.M. 126.

1.2 3.4	5 1	765 432	1 4	2.3 4.4	5 6	71 21	5 42
171 234	5.5 1.1	765 432	13 21	23 44	55 67	176 5432	1 0	
33 .2	10 0	44 .3	20 0	5 1	7 6	6 .	5 .	33 .2
12 34	55 .4	3 .	51 76	54 32	2 .1	1 .0	

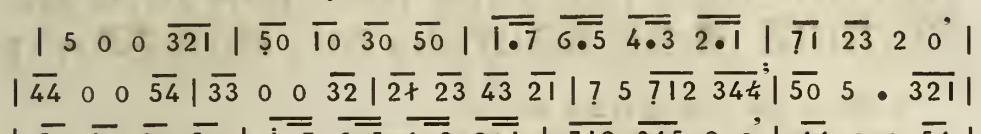
N° 276. — Ton de LA. (2-5) M.M. 84.

1 . 7 2	2 . 1 .	343 232 121 712	5 4 4 2	7 . 6 7	3 . 4 .
5 432 1 321	05 05 05 05	1 . 7 2	2 . .56 712	303 202 101 702
5 4 4 2	7 . 6 7	3 505 4 302	5 543 217 654	5 432 1 0	
54 .3 32 .1	765 671 2 .	43 .2 21 .7	256 712 1 .0	

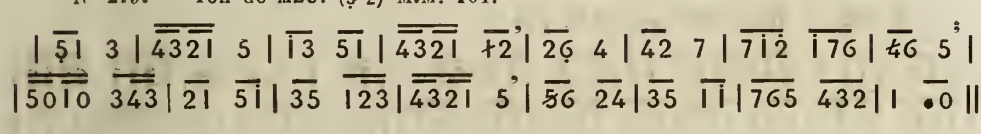
N° 277. — Ton de REU. (1-2) M.M. 92.



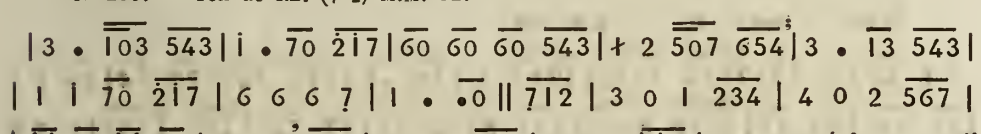
N° 278. — Ton de MI. (5-1) M.M. 100.



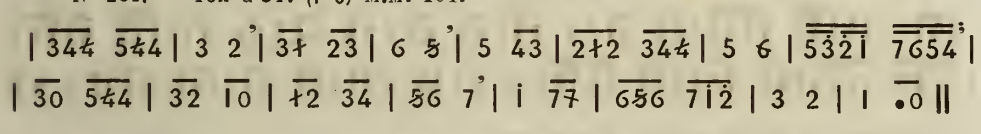
N° 279. — Ton de MEU. (5-2) M.M. 104.



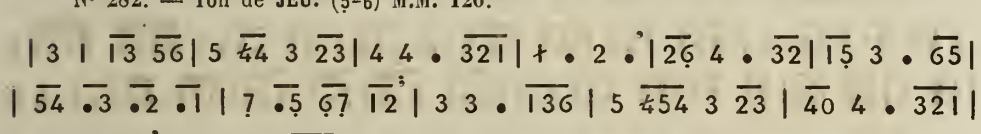
N° 280. — Ton de RÉ. (1-2) M.M. 92.



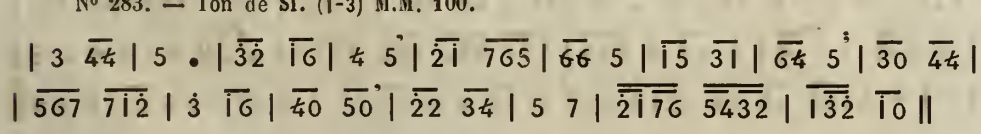
N° 281. — Ton d'UT. (1-3) M.M. 104.



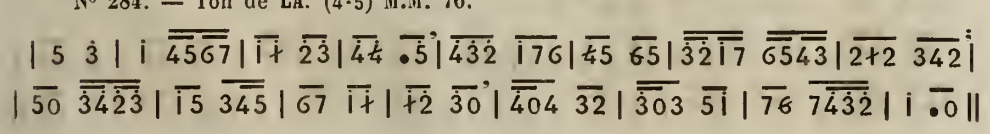
N° 282. — Ton de JEU. (5-6) M.M. 126.



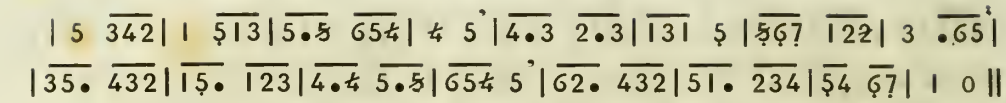
N° 283. — Ton de SI. (1-3) M.M. 100.



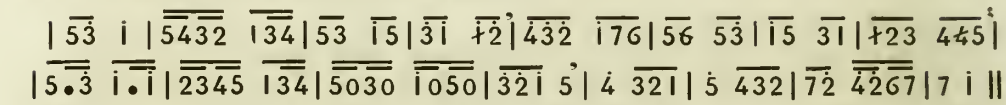
N° 284. — Ton de LA. (4-5) M.M. 76.



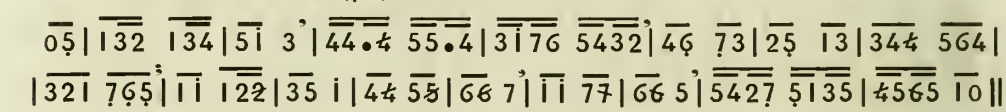
N° 285. — Ton de LEU. (5-6) M.M. 100.



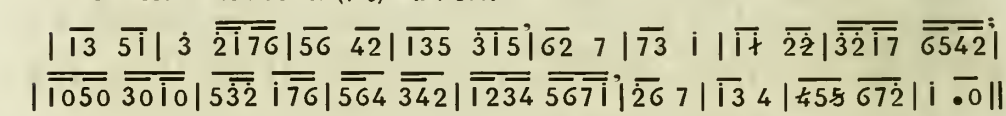
N° 286. — Ton de SEU. (1-5) M.M. 100.



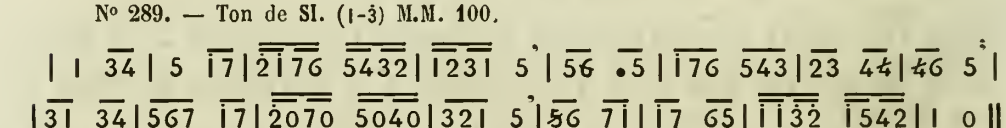
N° 287. — Ton de MI. (5-1) M.M. 80.



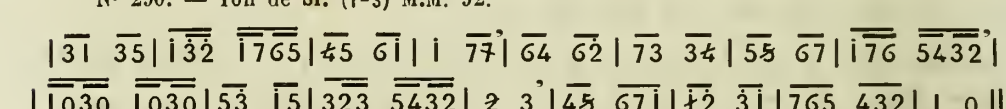
N° 288. — Ton de SI. (1-3) M.M. 100.



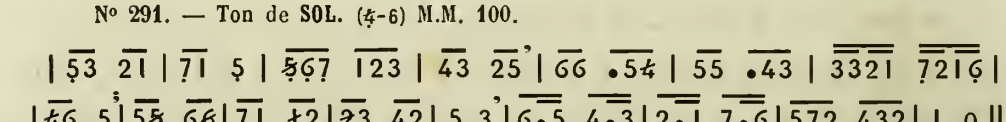
N° 289. — Ton de SI. (1-3) M.M. 100.



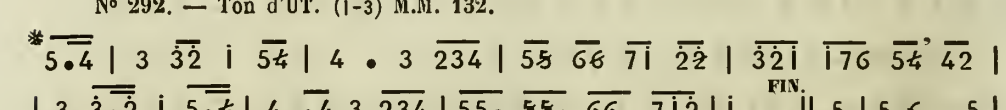
N° 290. — Ton de SI. (1-3) M.M. 92.



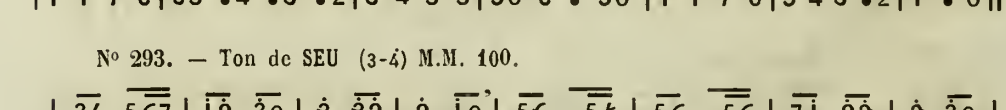
N° 291. — Ton de SOL. (4-6) M.M. 100.



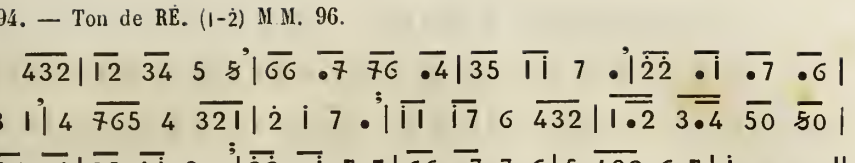
N° 292. — Ton d'UT. (1-3) M.M. 132.



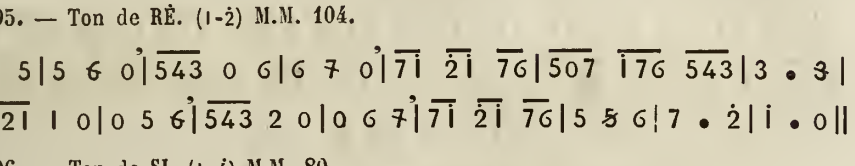
N° 293. — Ton de SEU (3-4) M.M. 100.



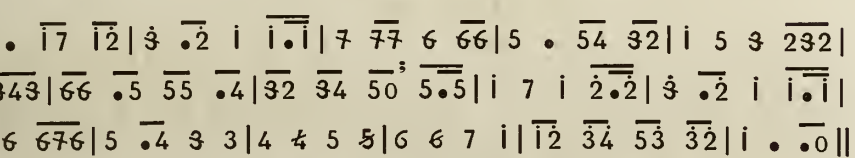
N° 294. — Ton de RÉ. (1-2) M.M. 96.



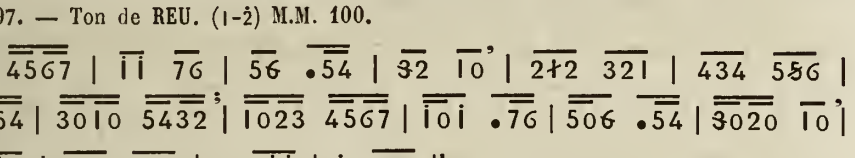
N° 295. — Ton de RÉ. (1-2) M.M. 104.



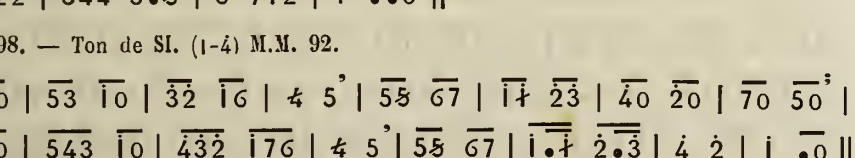
N° 296. — Ton de SI. (1-4) M.M. 80.



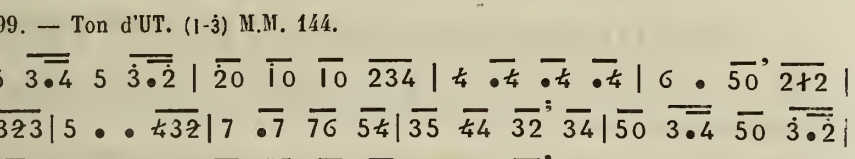
N° 297. — Ton de REU. (1-2) M.M. 100.



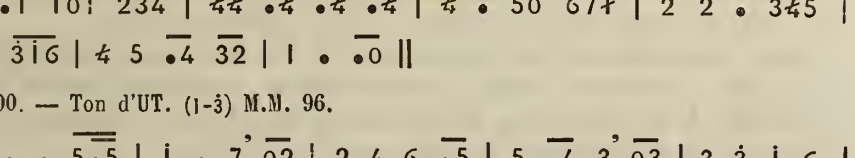
N° 298. — Ton de SI. (1-4) M.M. 92.



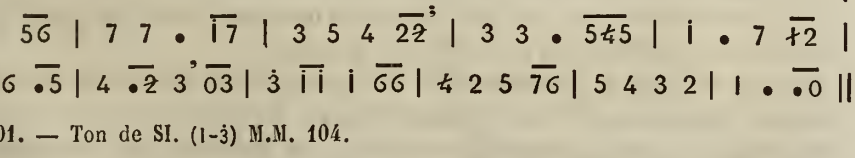
N° 299. — Ton d'UT. (1-3) M.M. 144.



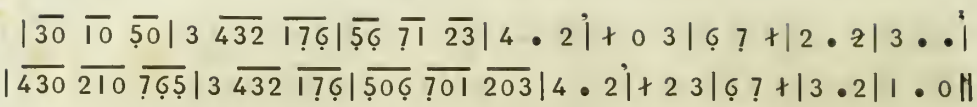
N° 300. — Ton d'UT. (1-3) M.M. 96.



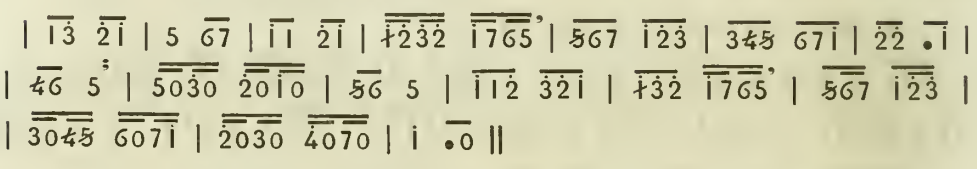
N° 301. — Ton de SI. (1-3) M.M. 104.



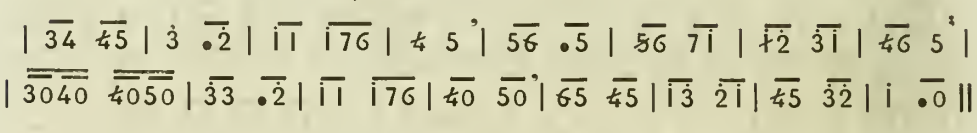
N° 302. — Ton de LA. (5-4) M.M. 104.



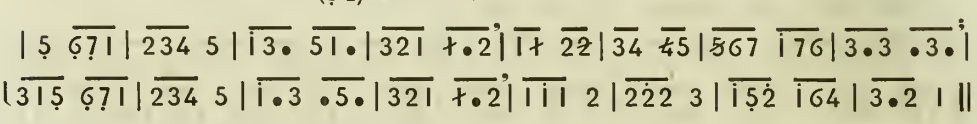
N° 303. — Ton de SI. (1-4) M.M. 120.



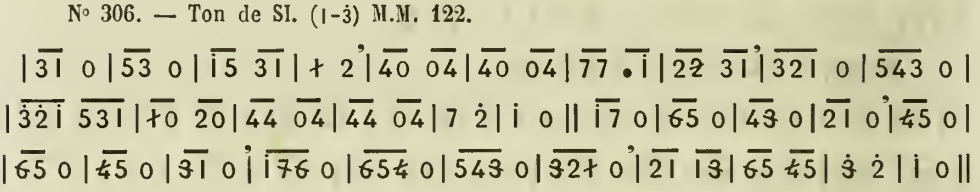
N° 304. — Ton de SI. (1-3) M.M. 108.



N° 305. — Ton de RÉ. (5-2) M.M. 100.



N° 306. — Ton de SI. (1-3) M.M. 122.



OBSERVATIONS SUR LES EXERCICES QUI VONT SUIVRE.

Dans les exercices de modulations qui vont suivre, le lecteur pourra faire les trois remarques suivantes :

1° Les mélodies données comme exemples sont rarement complètes, et ne présentent, pour la plupart, que des tronçons, souvent méconnaissables.

Nous n'avons pris que des fragments de mélodies, parce que nous n'avions pour but que d'offrir des exemples pratiques de modulations, nécessitant l'emploi des syllabes de mutation de M. Aimé Paris. Si nous avions donné les airs complets, cela aurait, inutilement, doublé l'étendue de notre travail.

2° Les modulations ne sont pas toujours pressenties, préparées ; souvent elles sont prises d'une manière brusque : elles sont abruptes.

Comme la musique moderne offre des exemples nombreux de ces modulations abruptes, sans aucune espèce de préparation qui les annonce et les rende plus faciles, nous avons dû prendre un certain nombre de ces exemples dans les œuvres des maîtres, pour y accoutumer le lecteur.

3° Il y a quelquefois changement de mesure coïncidant avec la modulation.

C'est que cette coïncidence se rencontre souvent dans la pratique, et qu'il faut préparer le lecteur à franchir cette double difficulté.

QUATRIÈME SÉRIE. — AIRS A SOUDURES.

SYLLABES DE MUTATION.

Tous les airs de cette série, présentant des modulations bien déterminées, on a dû avoir recours aux syllabes de mutation de M. Aimé Paris, pour rentrer dans les langues typiques d'UT ou de LA, selon le mode ; c'est-à-dire que, en langage d'école, ce sont des airs à *soudures*.

Au changement de ton ou de mode, la soudure est indiquée par *deux chiffres entre parenthèses*, placés au-dessous du chiffre sur lequel se fait la mutation. La parenthèse est précédée de la syllabe de mutation, et suivie d'une *flèche*, *horizontale* ou *oblique*. Voici comment doit s'effectuer le changement de langue indiqué par l'écriture. Prenons pour exemple les deux soudures du premier air.

PREMIÈRE SOUDURE. L'UT de la cinquième mesure surmonte ainsi les signes suivants :

i. Cela veut dire : faites le son qui convient à l'UT, tonique majeure du ton *uol* (i-5)→ que l'on quitte, et nommez-le, très-vigoureusement, UOL, pour le considérer comme un SOL, dominante majeure du ton nouveau. La flèche horizontale indique de prendre le SOL suivant, à l'unisson de la dominante sur laquelle s'est effectuée la mutation.

DEUXIÈME SOUDURE. L'UT final de la neuvième mesure surmonte ainsi les signes suivants :

i. Cela veut dire : faites le son qui convient à l'UT, tonique majeure du ton *ua* (i-4)↘ que l'on quitte, et nommez-le, très-vigoureusement, UA, pour le considérer comme un FA, quarte mineure du ton que vous allez prendre. La flèche descendante indique de prendre le MI suivant (au commencement de l'air) en descendant, c'est-à-dire à la seconde mineure de l'UT sur lequel s'est effectuée la mutation.

Et ainsi de toutes les autres soudures : prononcez fortement la syllabe de mutation sur le son appartenant au premier chiffre de la parenthèse, son qui va remplir dans la gamme nouvelle la fonction indiquée par le deuxième chiffre de la parenthèse.

La flèche qui suit indique que la voix doit monter ↗, rester à l'unisson → ou descendre ↘, pour aller vers le son qui suit immédiatement la soudure.

Dans cette série, surtout, il est utile de relire le même air plusieurs fois de suite, en effectuant, chaque fois, les soudures indiquées, jusqu'à ce que l'élève les chante avec facilité.

MODULATIONS A LA DOMINANTE ET A LA SOUS-DOMINANTE.

N° 307. — Ton de LA.

FIN.

3 | 3 • 5 | 3 • 4 | 3 • 2 | i • 0 || 5 i 6 | 5 • 33 | 5 6 7 | i • ||

uol (i-5)→ *ton de ré.* *ua* (i-4)↘

N° 308. — Ton de MI.

121 | 275 432 | 1•0 343 | 232 121 | 7•5 121 | 275 432 | 1 654 |

FIN.

| 3 432 | 1 || 567 | 1•3 217 | 1•0 121 | 275 672 | i || 572 | 572 543 |

ua (1 4)↗ *ton de si.* *uol* (i-5)→ *ton de mi.*

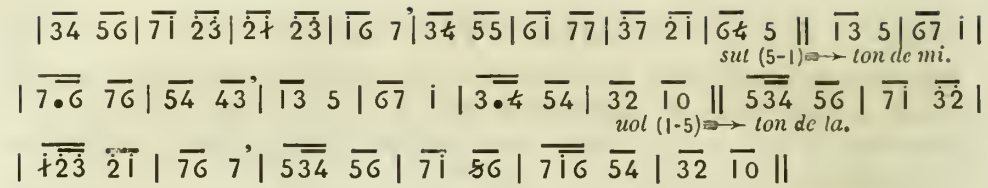
| 2•0 121 | 275 432 | 1•0 424 | 313 217 | 1 || 3•3 | 343 2•1 | 7•0 2•2 |

ua (1-6)↗ *ton de mi mineur.*

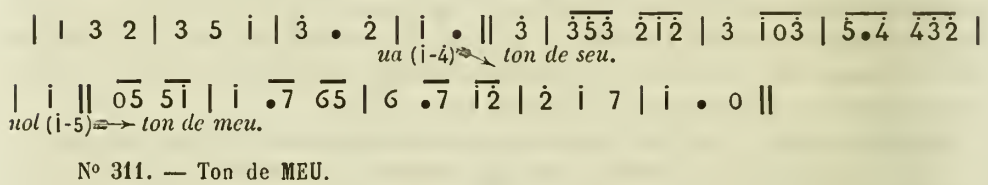
| 232 1•7 | 6•6 6•6 | 6 7 | 163 217 | 163 217 | 6 || 121 |

lui (6-1)→

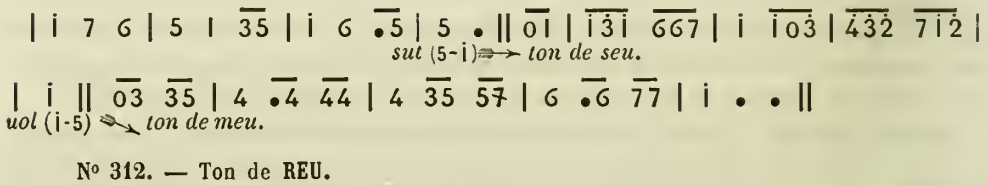
N° 309. — Ton de LA.



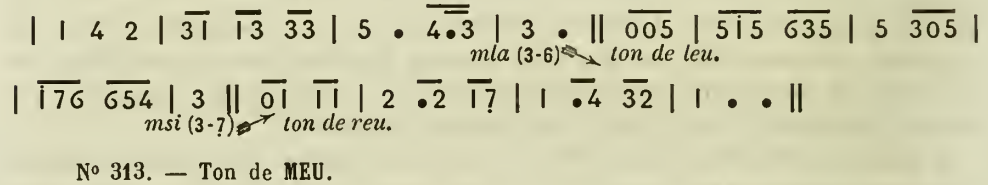
N° 310. — Ton de MEU.



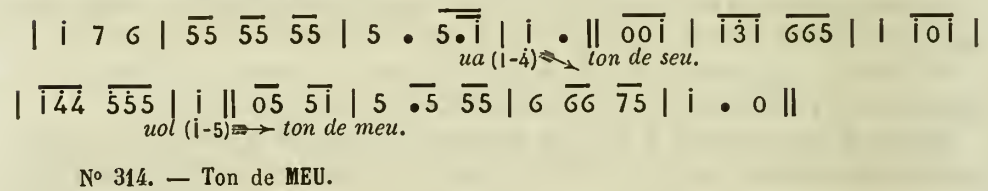
N° 311. — Ton de MEU.



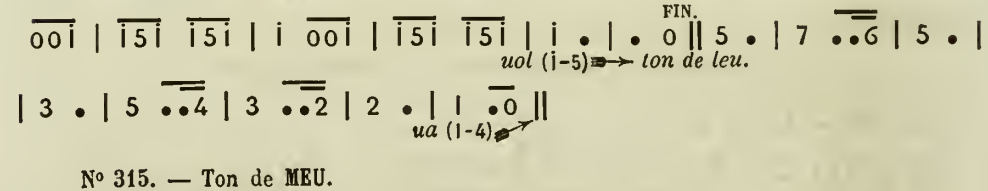
N° 312. — Ton de REU.



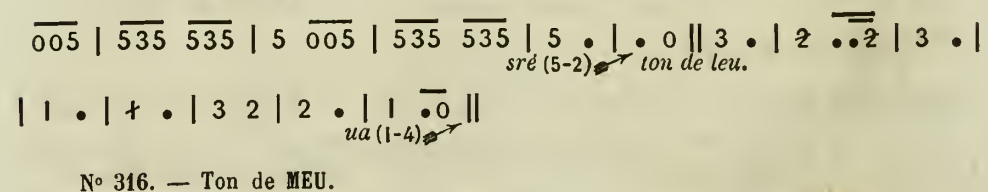
N° 313. — Ton de MEU.



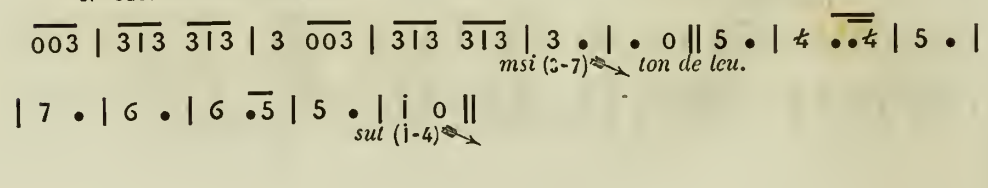
N° 314. — Ton de MEU.



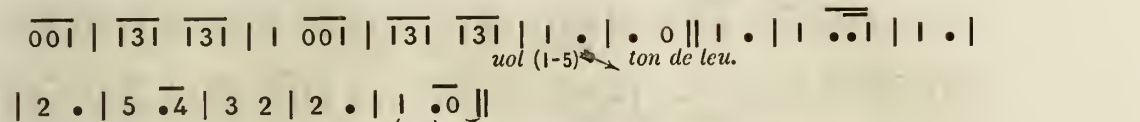
N° 315. — Ton de MEU.



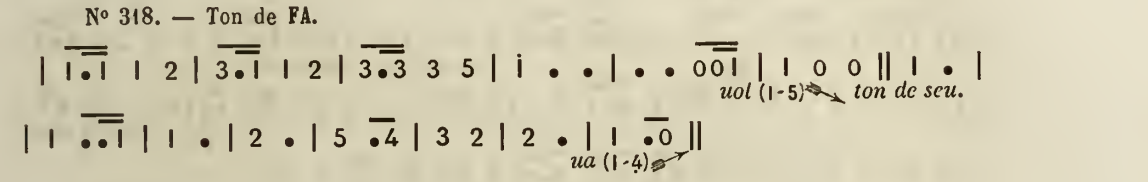
N° 316. — Ton de MEU.



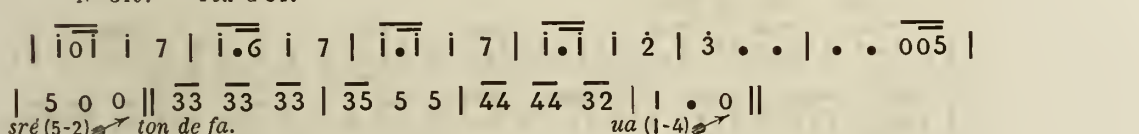
N° 317. — Ton de **MEU.**



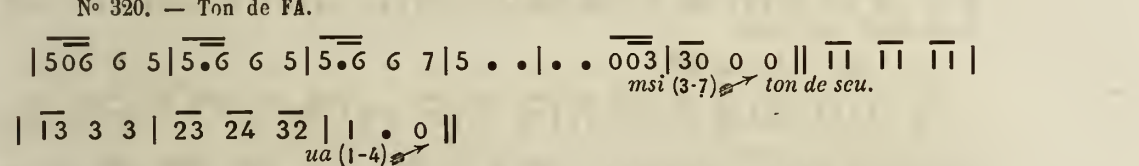
N° 318. — Ton de **FA.**



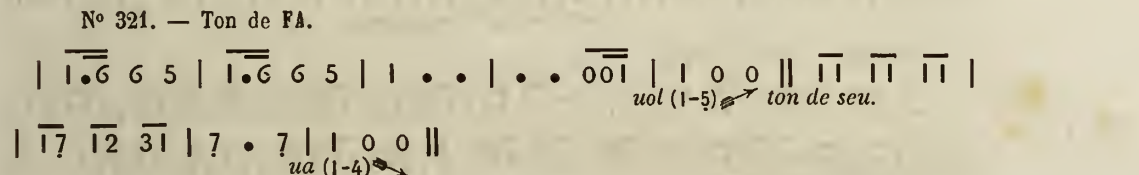
N° 319. — Ton d'**UT.**



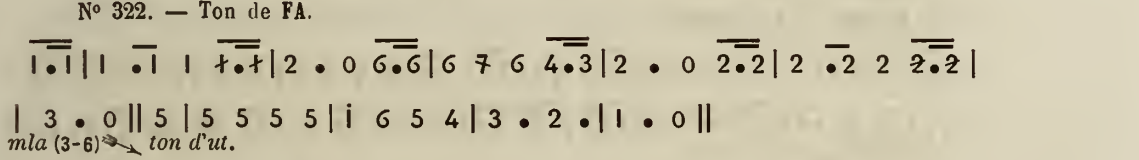
N° 320. — Ton de **FA.**



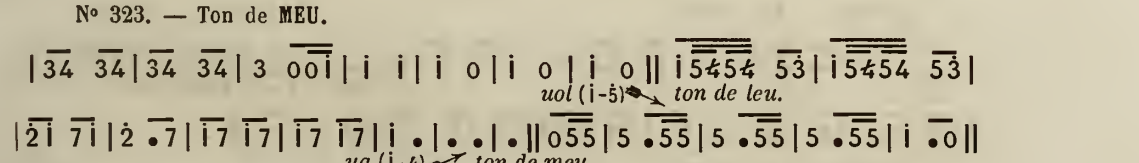
N° 321. — Ton de **FA.**



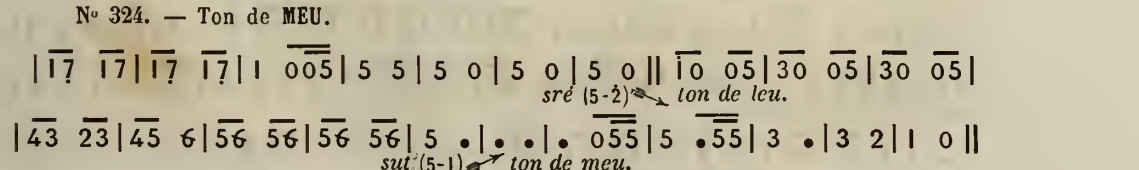
N° 322. — Ton de **FA.**



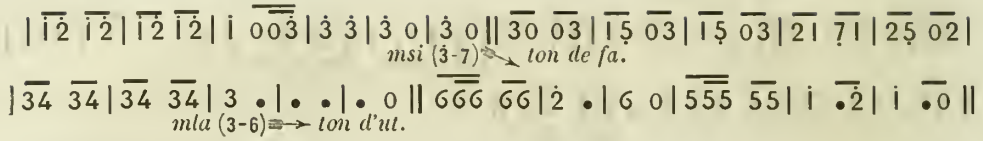
N° 323. — Ton de **MEU.**



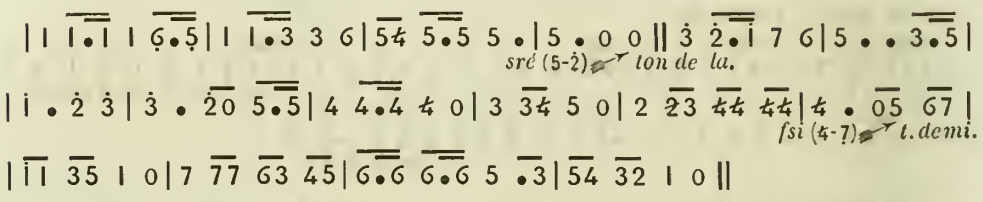
N° 324. — Ton de **MEU.**



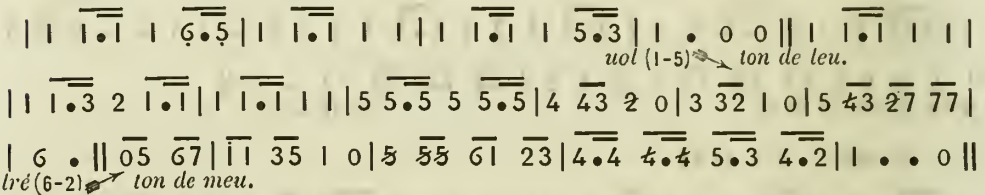
N° 325. — Ton d'UT.



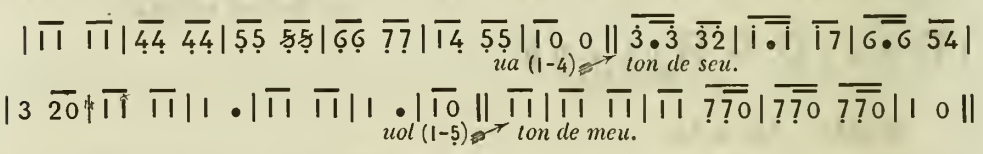
N° 326. — Ton de MI.



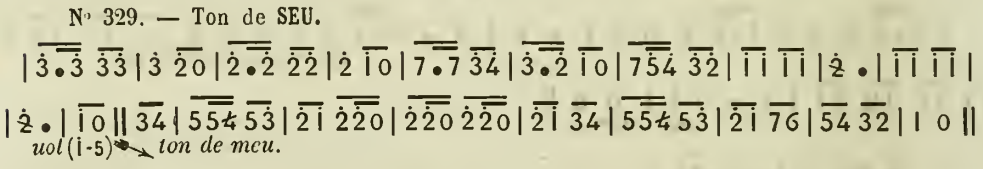
N° 327. — Ton de MEU.



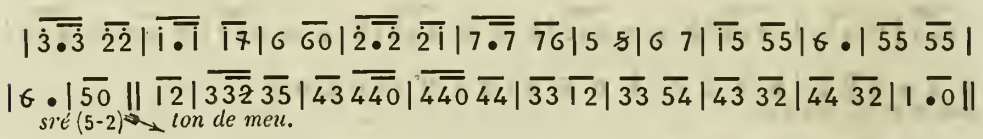
N° 328. — Ton de MEU.



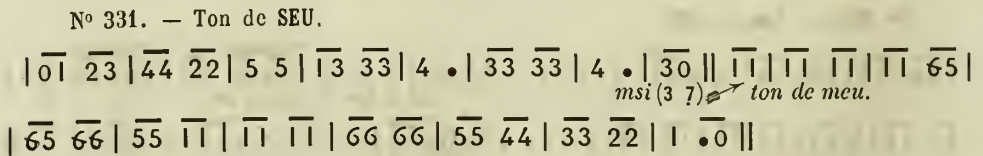
N° 329. — Ton de SEU.



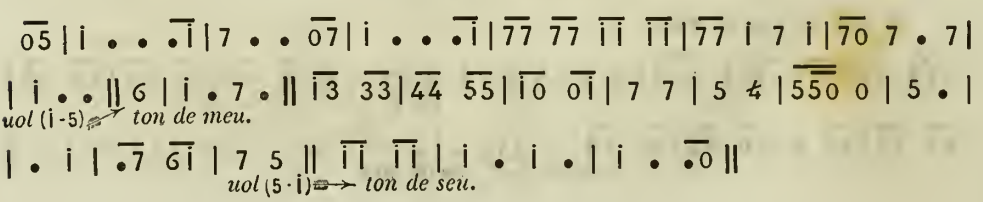
N° 330. — Ton de SEU.



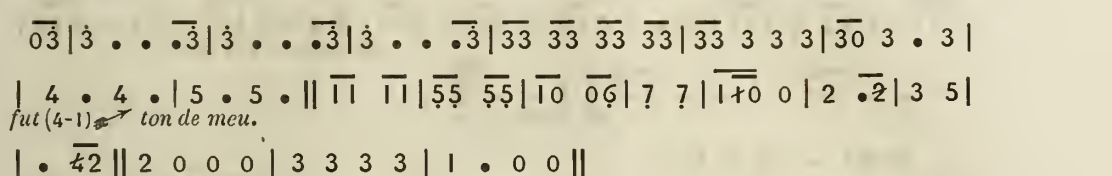
N° 331. — Ton de SEU.



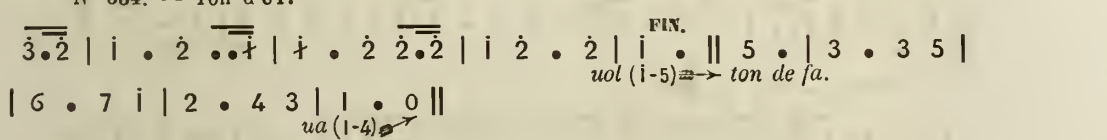
N° 332. — Ton de SEU.



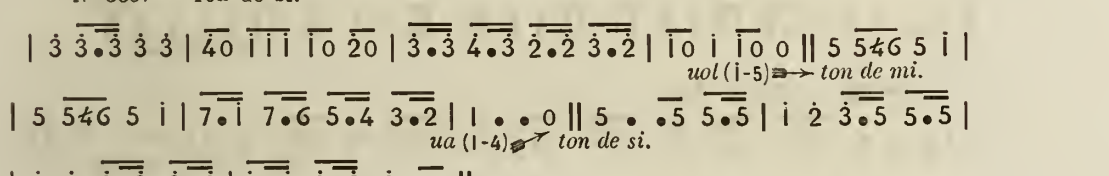
N° 333. — Ton de SEU.



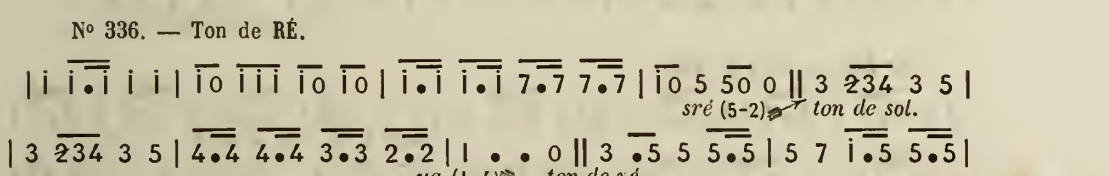
N° 334. — Ton d'UT.



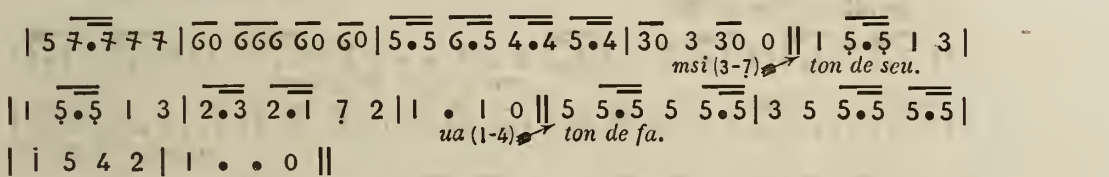
N° 335. — Ton de SI.



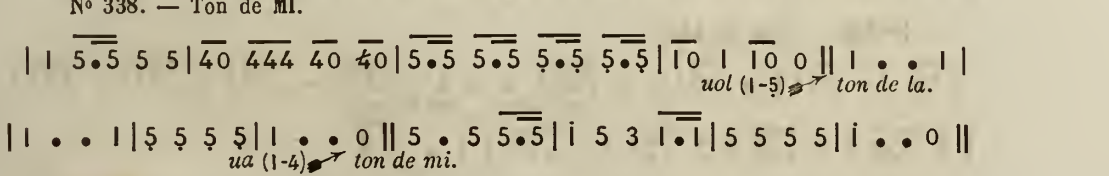
N° 336. — Ton de RÉ.



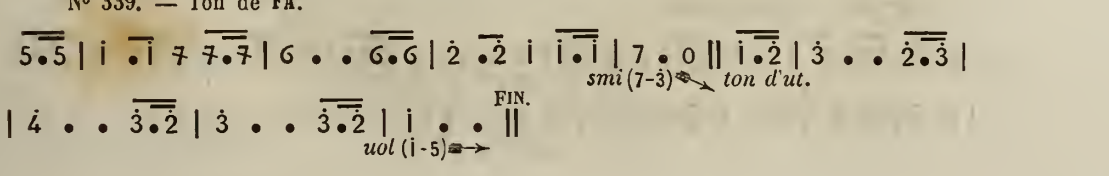
N° 337. — Ton de FA.



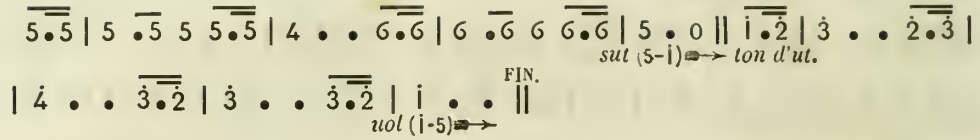
N° 338. — Ton de MI.



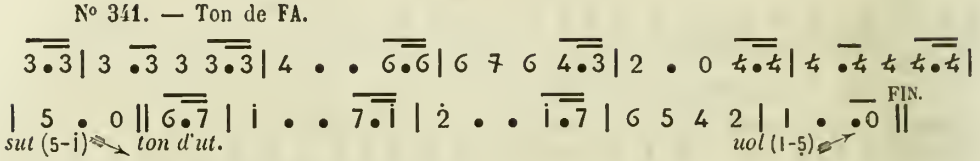
N° 339. — Ton de FA.



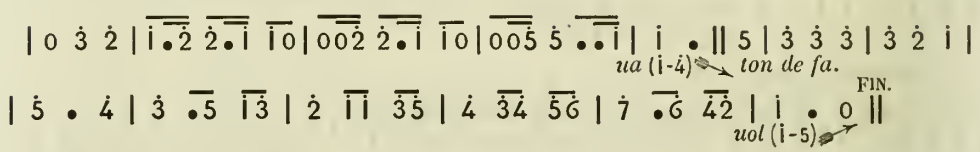
N° 340. — Ton de FA.



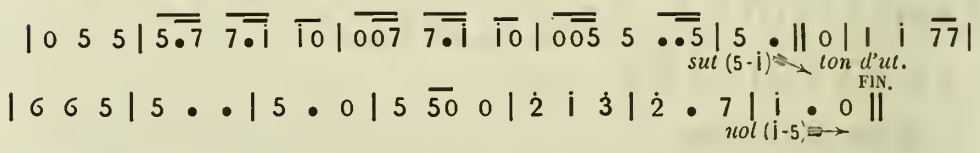
N° 341. — Ton de FA.



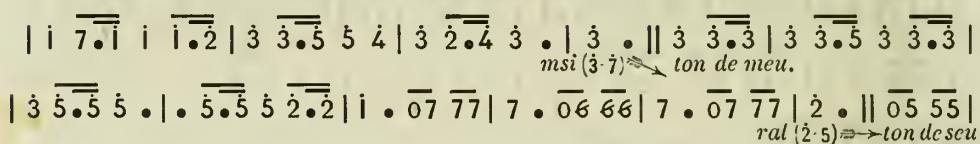
N° 342. — Ton de SEU.



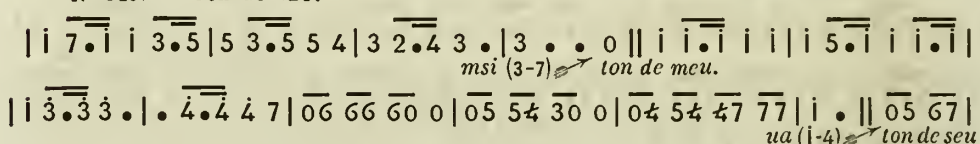
N° 343. — Ton de FA.



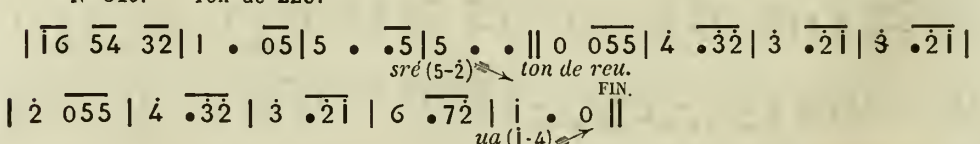
N° 344. — Ton de SEU.



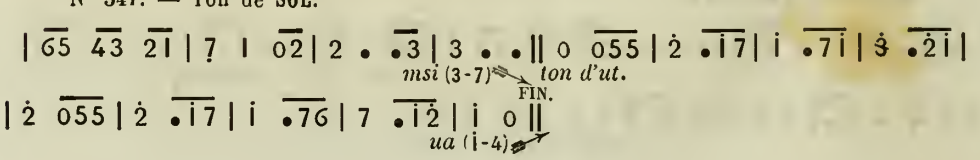
N° 345. — Ton de SEU.



N° 346. — Ton de LEU.



N° 347. — Ton de SOL.



N° 348. — Ton de **MI.**

FIN.

| i . i | 15 i 5 | 15 i 5 | 15 i . || 0 055 | 7 .55 | i .55 | i .55 |

uol (i-5) → *ton de la.*

| 7 .55 | i .55 | 2 .16 | 5 .42 | 1 0 ||

ua (1-4) ↗

N° 349. — Ton de **SI.**

| 3 033 4 .7 | i .33 4 .7 | i .7 i .7 | i . 5 011 | i ..1 i ..1 |

uol (i-5) → *ton de mi.*

| 1 . . 01 | 7 .7 7.7 7.7 | 2 . 7 02 | 7 . 2 02 | 7 . 2 022 | 2 .2 2 .2 |

| 2 .22 2 .55 | 51 12 | 3.1 43 | 2 25 | 4 30 | 01 12 | 3.1 43 | 2.6 67 | i 0 ||

rol (2-5) → *ton de si.*

N° 350. — Ton de **MI.**

| i 011 i .7 | i .11 i .7 | i .6 5 .6 | 5 . 2 011 | 1 ..3 5 .55 |

sré (5-2) → *ton de la.*

| 6 . 5 05 | 7 .7 7.7 7.7 | 2 . 7 02 | 5 . 4 02 | 5 . 4 022 | 2 .2 2 .2 |

| 2 .22 2 .55 | 51 12 | 3.1 11 | 176 77 | 2 10 ||

rol (2-5) → *ton de mi.*

N° 351. — Ton de **SOL.**

| 5 055 6 .54 | 3 .4 3 .4 | 3 . 7 033 | 3 ..3 3 .33 | 3 . . 03 |

msi (3-7) → *ton d'ut.*

| 5 .5 5.5 5.5 | 4 .4 5 02 | 2 . 2 02 | 2 . 2 022 | 2 .2 4 .3 |

| 2 .1 7 2 || 11 17 | 1 65 | 5 55 | 5 10 ||

smi (7-3) ↘ *ton de sol.*

N° 352. — Ton de **LEU.**

| 343 543 | 6 665 | 434 654 | 7 776 | 565 765 | 7 .65 | 565 544 |

| 321 i || 0 5.5 | i .71 | 2 .12 | 3 ..4 | 5 0 | 3 .4 | 3 .4 | 3 4 |

uol (i-5) → *ton de reu.*

| 3 .0 | 2 .3 | 2 0 | 3 . | 2 . | 2 . | 4 4 | i . . 32 | i . 05 55 |

ua (i-4) ↘ *ton de leu.*

| 5 .6 5 .4 | 3 . 03 33 | 4 3 4 65 | i . . 0 ||

N° 353. — Ton de **LEU.**

i 3 | 4 432 2 4 | 5 543 3 5 | 2 .22 232 713 | 155 5 0 || 5.5 | 5 .5 7 .67 |

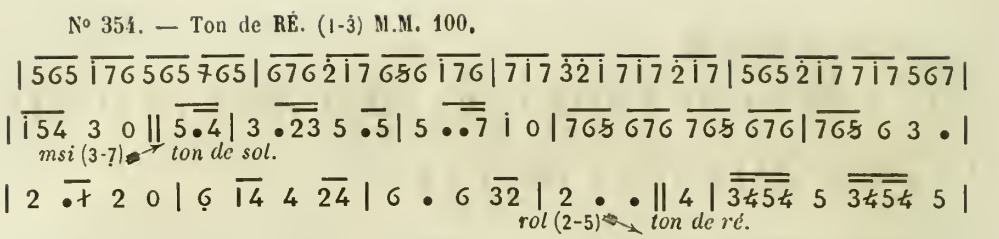
sré (5-2) ↗ *ton de reu.*

| i ..2 3 0 | 2 .1 2 .1 | 21 7 . 0 | 6 .7 6 0 | i . 7 . | 3 . . 6 | 6 54 4 4 |

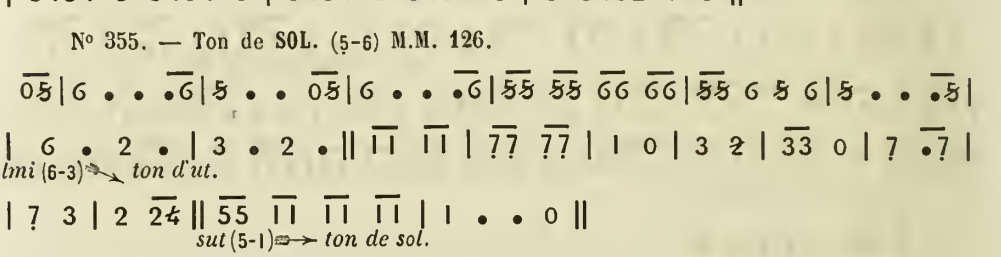
| 2 0 3 0 | 3 0 3 0 | i . 01 71 | 2 42 4 32 | i . . 0 ||

rol (2-5) ↗ *ton de leu.*

N° 354. — Ton de RÉ. (1-3) M.M. 100.

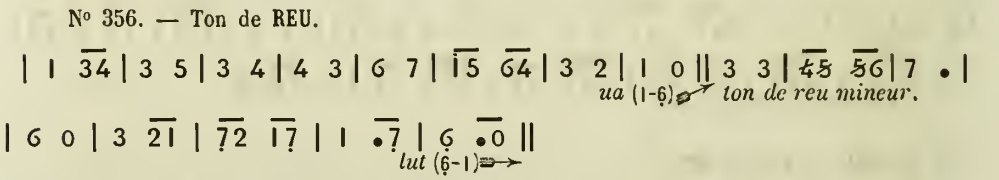


N° 355. — Ton de SOL. (5-6) M.M. 126.

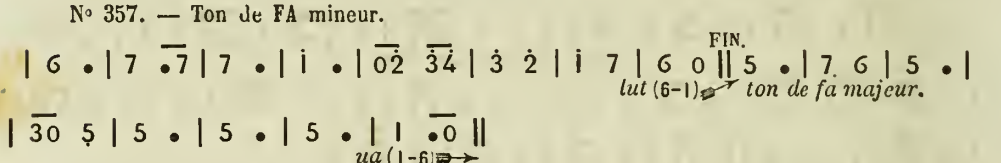


MODULATIONS DU MAJEUR AU MINEUR DE MÊME BASE ET RÉCIPROQUEMENT.

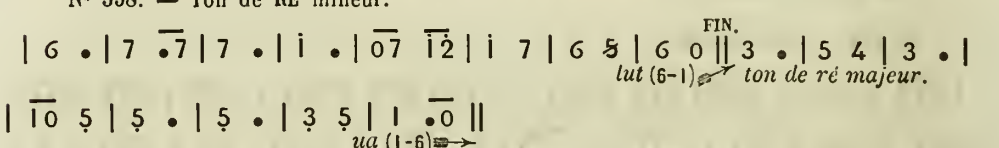
N° 356. — Ton de REU.



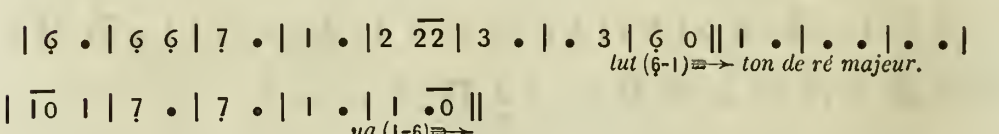
N° 357. — Ton de FA mineur.



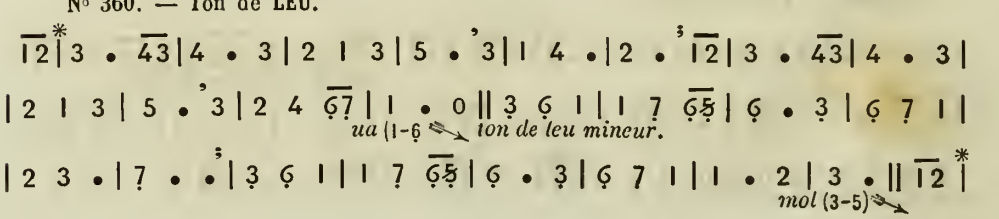
N° 358. — Ton de RÉ mineur.



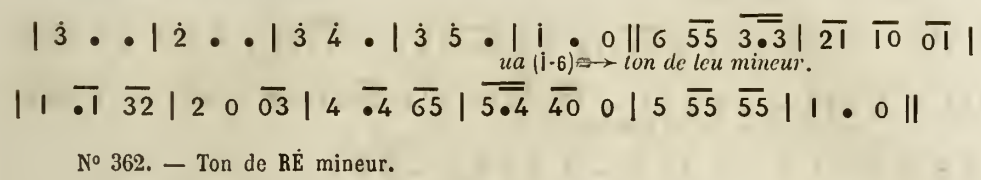
N° 359. — Ton de RÉ mineur.



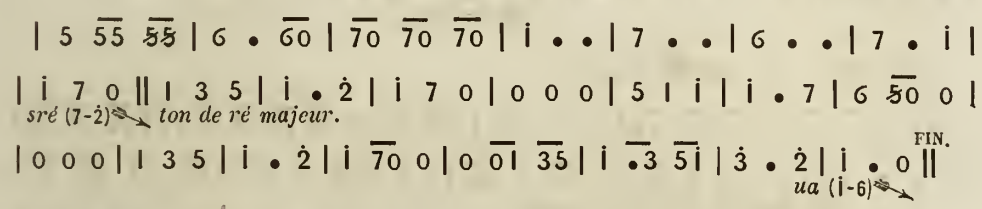
N° 360. — Ton de LEU.



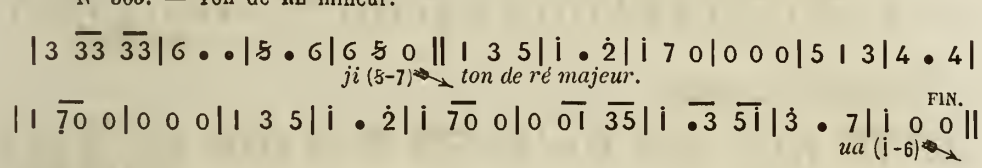
N° 361. — Ton de **LEU.**



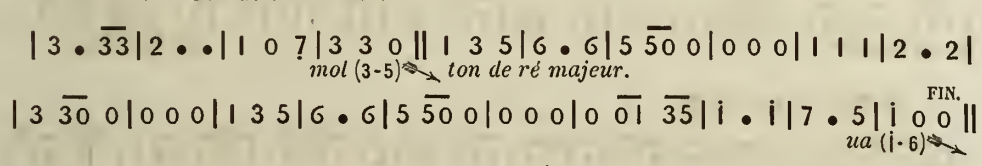
N° 362. — Ton de **RÉ** mineur.



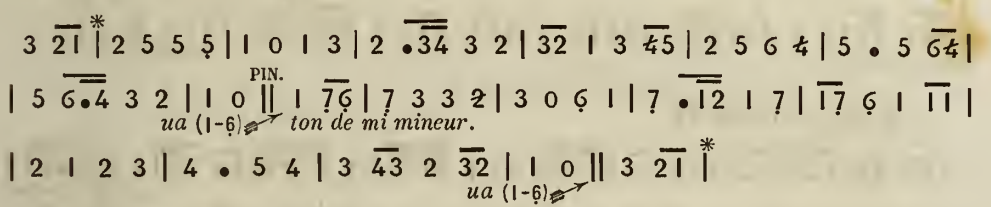
N° 363. — Ton de **RÉ** mineur.



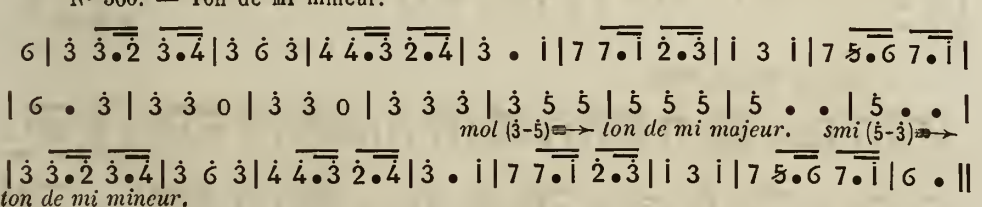
N° 364. — Ton de **RÉ** mineur.



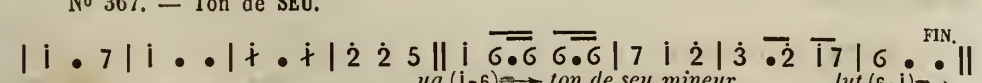
N° 365. — Ton de **MI.**



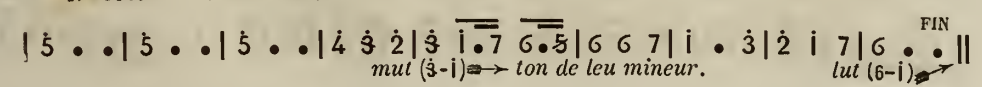
N° 366. — Ton de **MI** mineur.



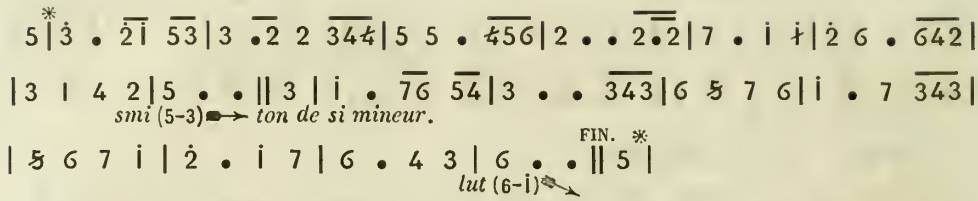
N° 367. — Ton de **SEU.**



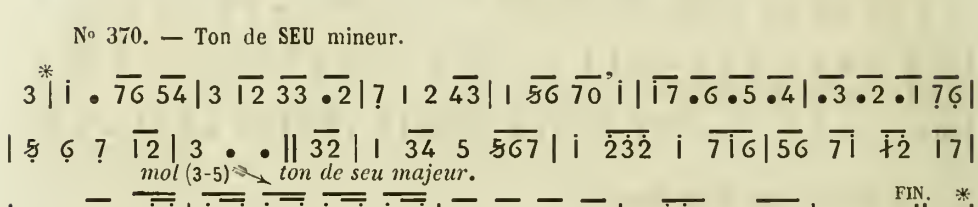
N° 368. — Ton de **LEU.**



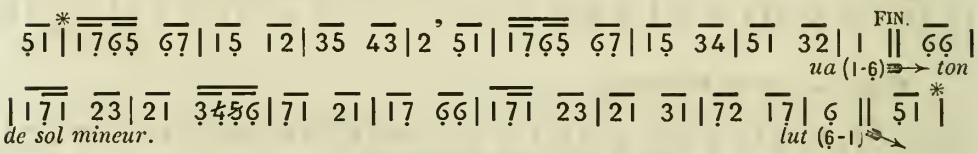
N° 369. — Ton de **SI.**



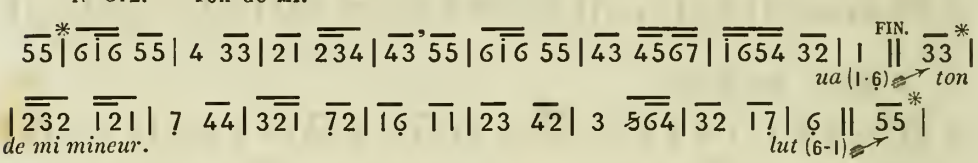
N° 370. — Ton de **SEU** mineur.



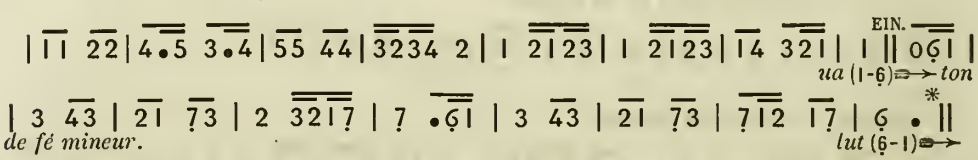
N° 371. — Ton de **SOL.**



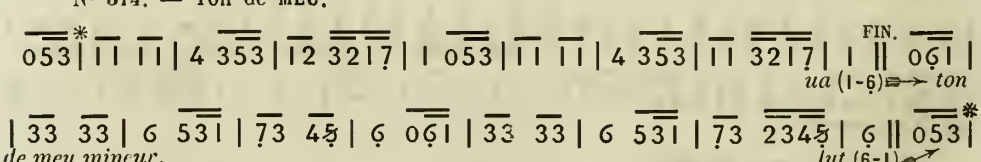
N° 372. — Ton de **MI.**



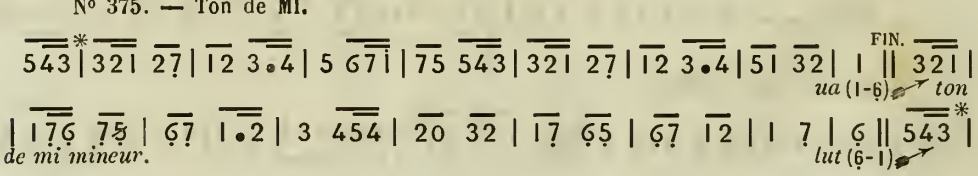
N° 373. — Ton de **FÈ.**



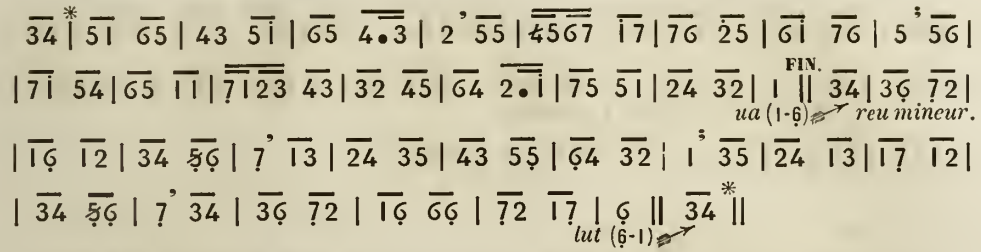
N° 374. — Ton de **MEU.**



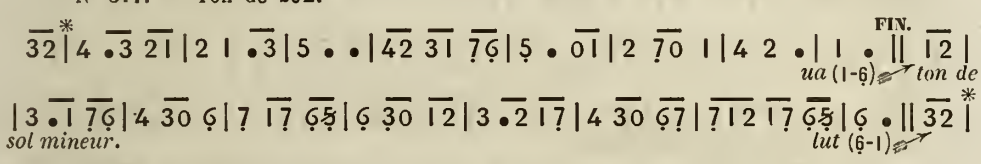
N° 375. — Ton de **MI.**



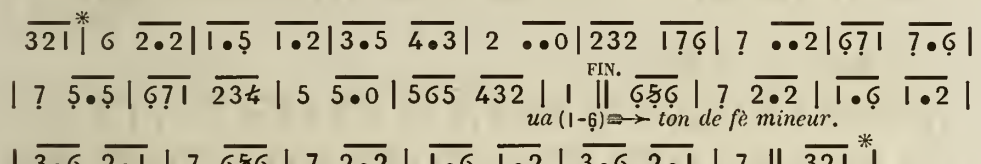
N° 376. — Ton de **REU.**



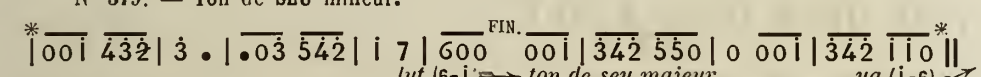
N° 377. — Ton de **SOL.**



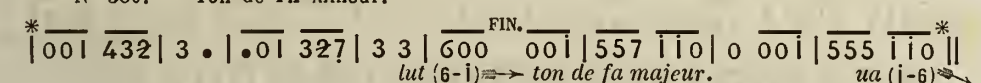
N° 378. — Ton de **FÈ.**



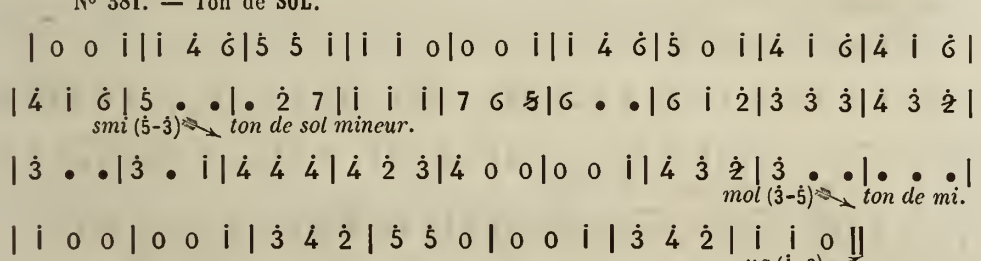
N° 379. — Ton de **SEU** mineur.



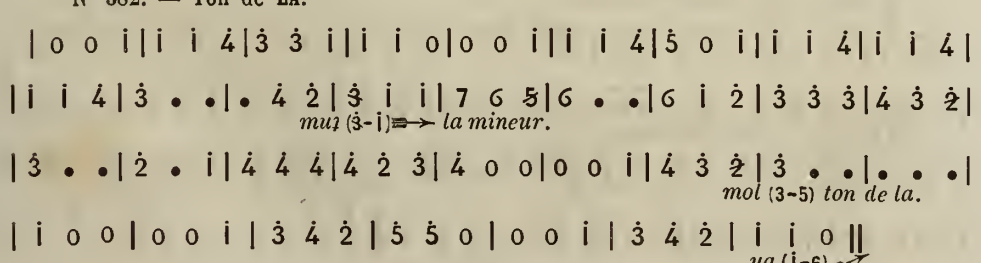
N° 380. — Ton de **FA** mineur.



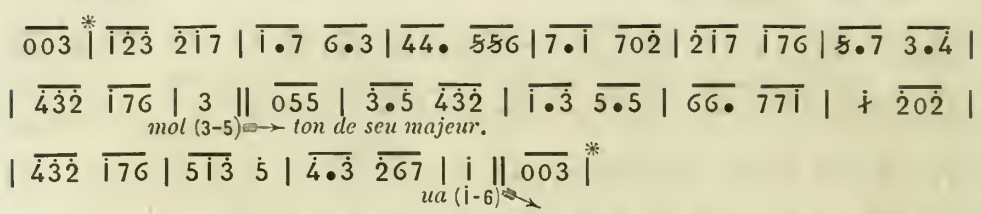
N° 381. — Ton de **SOL.**



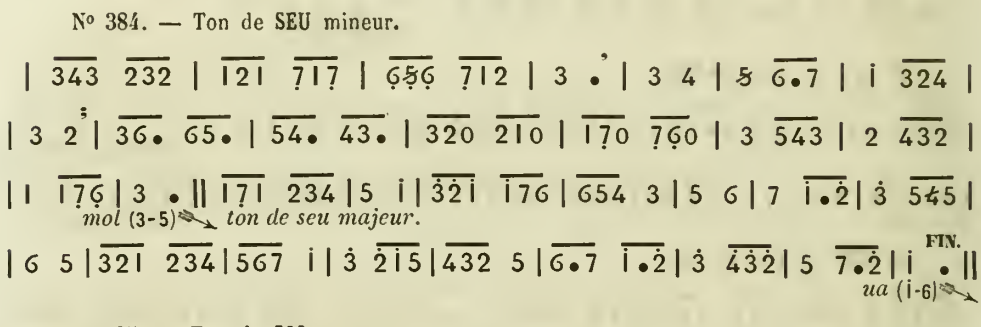
N° 382. — Ton de **LA.**



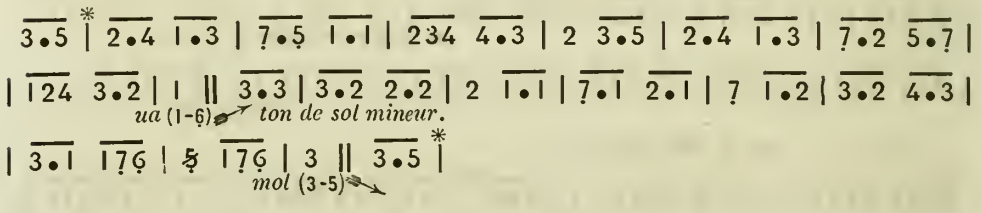
N° 383. — Ton de SEU mineur.



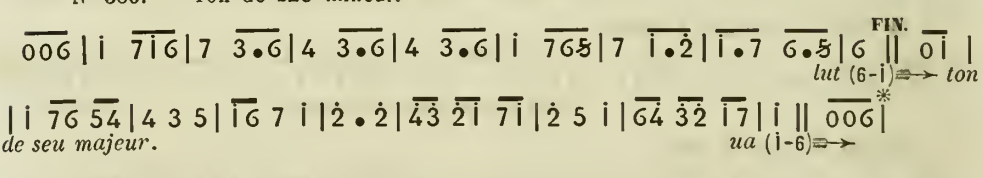
N° 384. — Ton de SEU mineur.



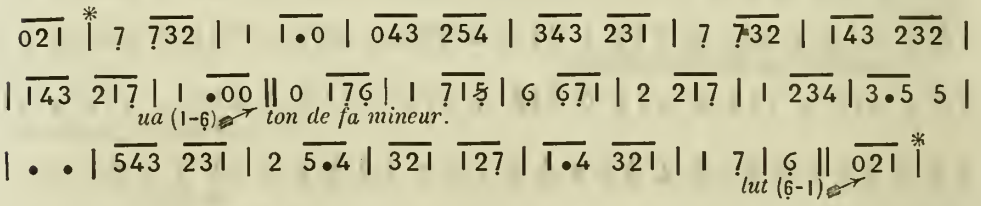
N° 385. — Ton de SOL.



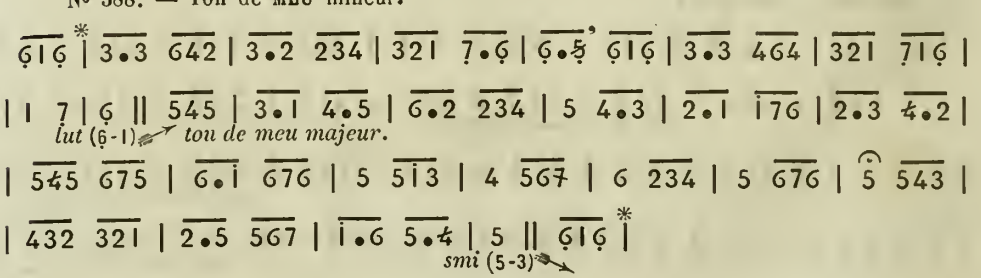
N° 386. — Ton de SEU mineur.



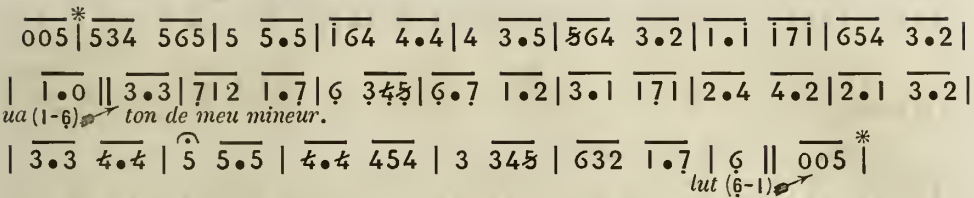
N° 387. — Ton de FA.



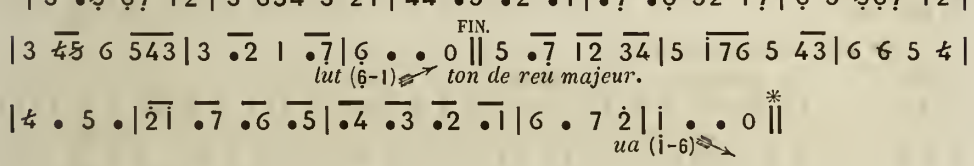
N° 388. — Ton de MEU mineur.



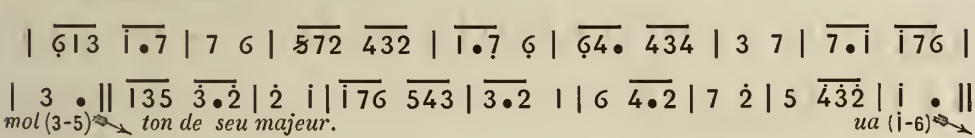
N° 389. — Ton de **MEU.**



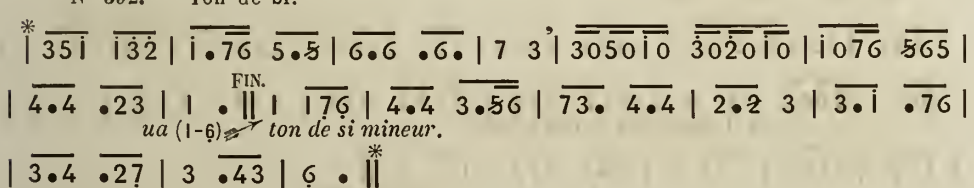
N° 390. — Ton de **REU** mineur.



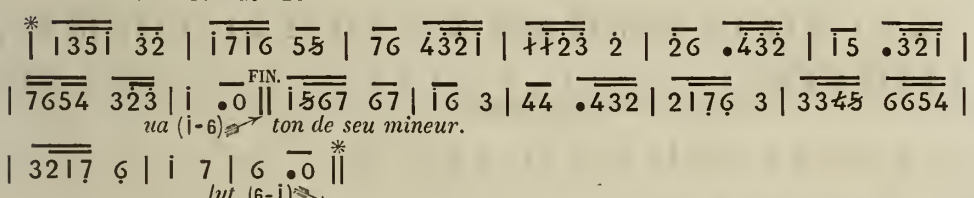
N° 391. — Ton de **SEU** mineur.



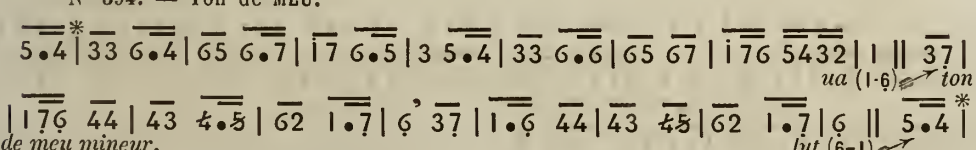
N° 392. — Ton de **SI.**



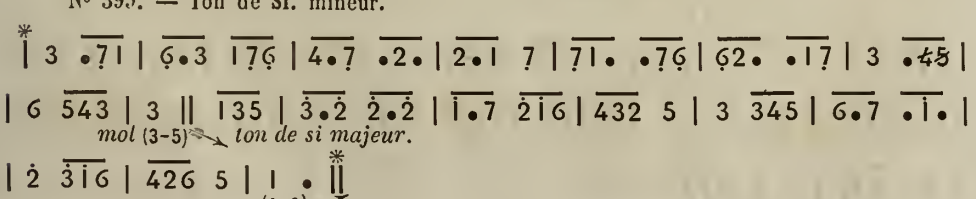
N° 393. — Ton de **SEU.**



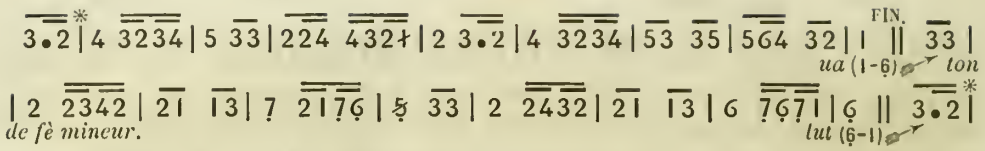
N° 394. — Ton de **MEU.**



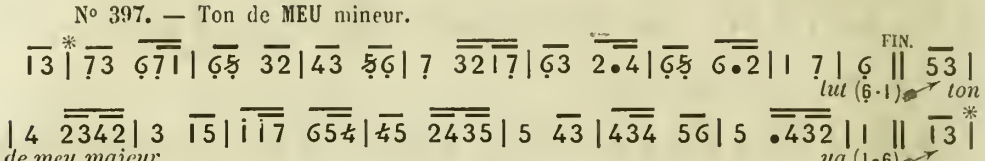
N° 395. — Ton de **SI.** mineur.



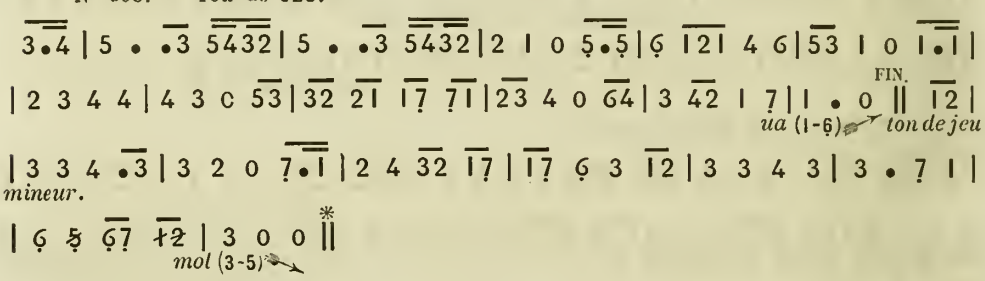
N° 396. — Ton de FÈ·



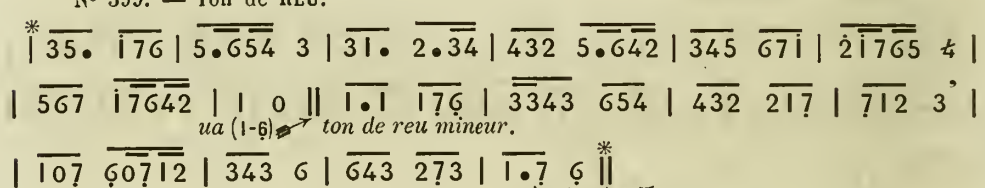
N° 397. — Ton de MEU mineur.



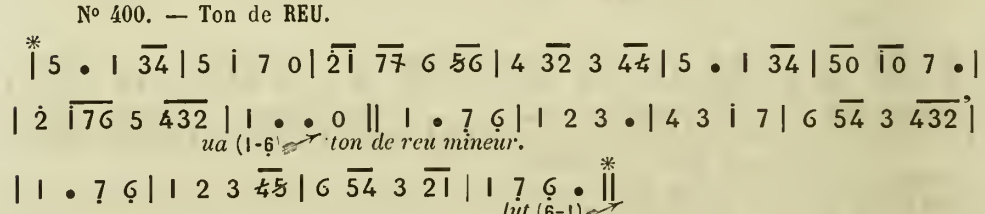
N° 398. — Ton de JEU.



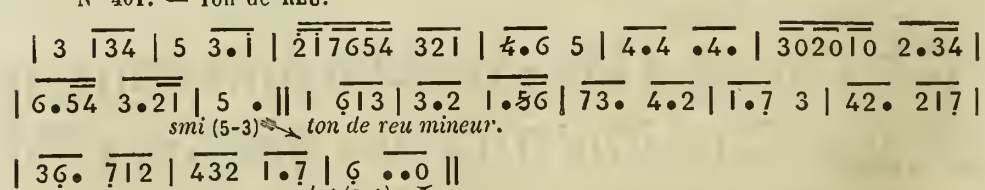
N° 399. — Ton de REU.



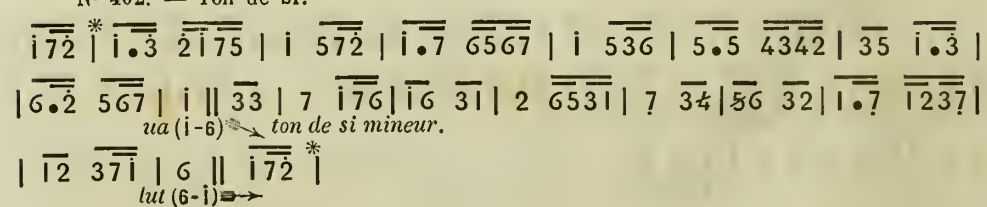
N° 400. — Ton de REU.



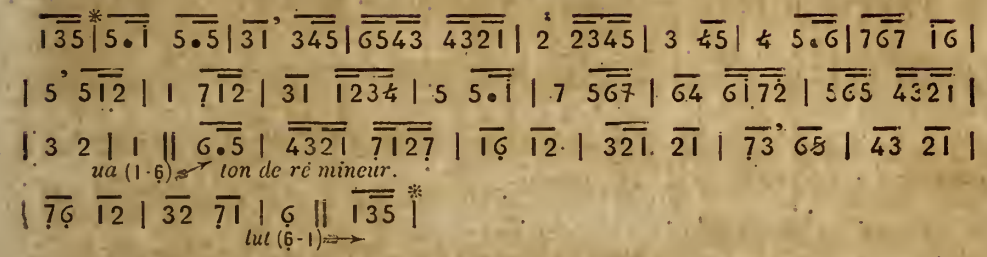
N° 401. — Ton de REU.



N° 402. — Ton de SI.

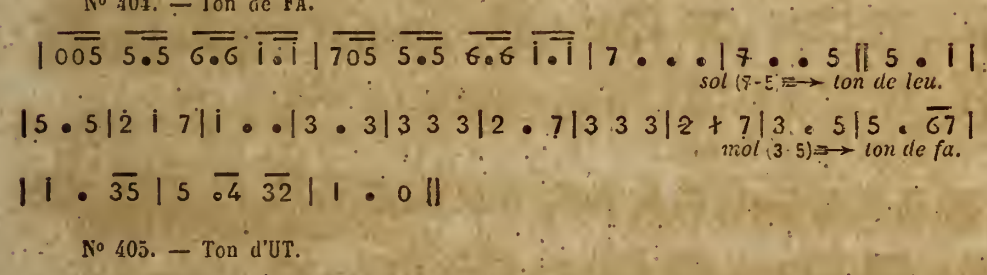


N° 403. — Ton de RÉ.

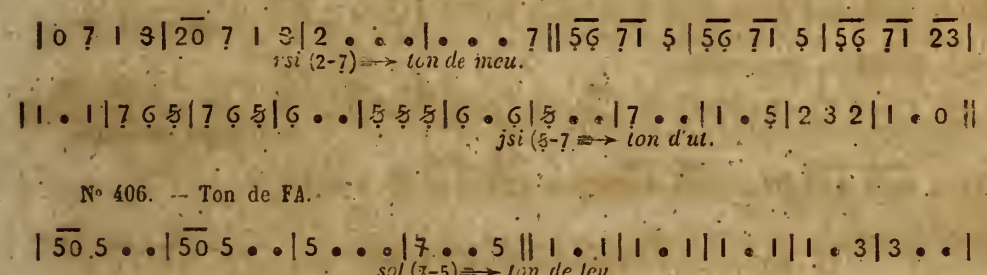


MODULATIONS A LA TIERCE MINEURE.

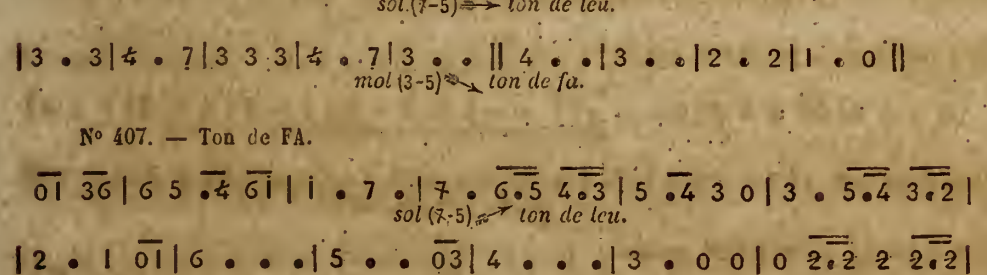
N° 404. — Ton de FA.



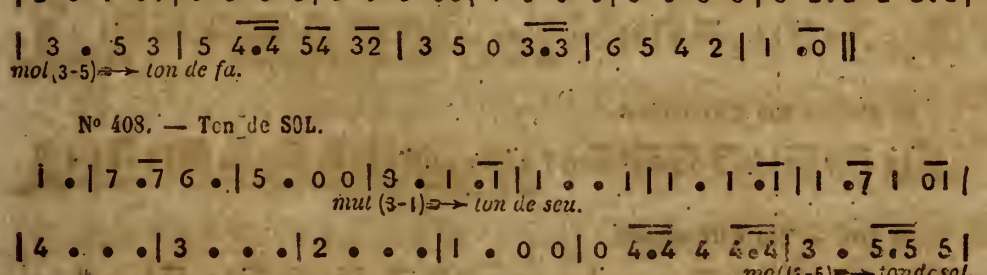
N° 405. — Ton d'UT.



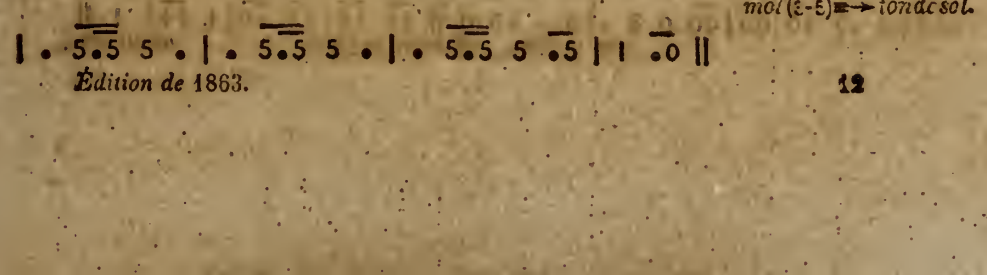
N° 406. — Ton de FA.



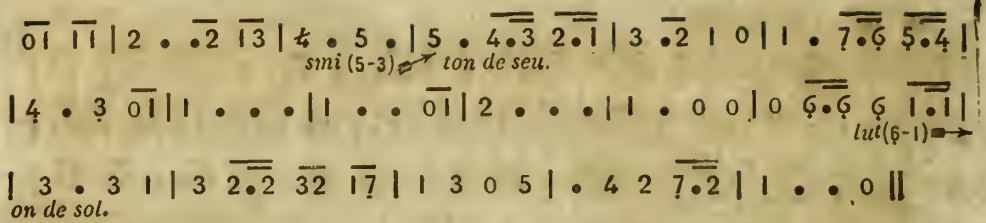
N° 407. — Ton de FA.

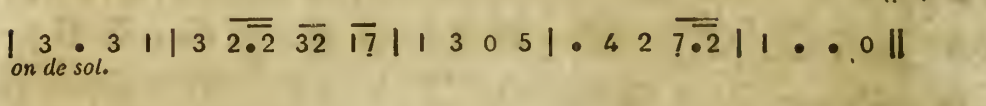


N° 408. — Ton de SOL.

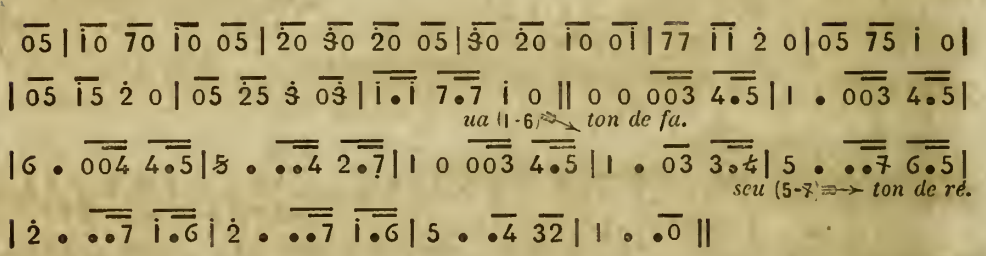


N° 409. — Ton de SOL.

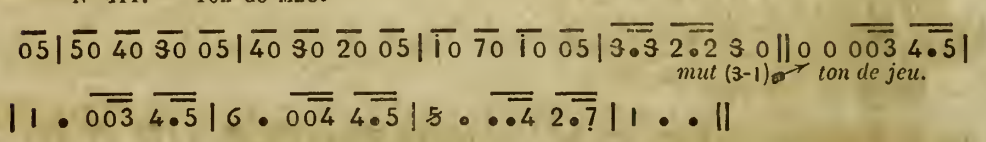




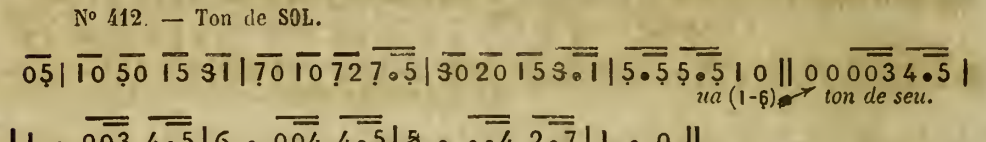
N° 410. — Ton de RÉ.



N° 411. — Ton de MEU.

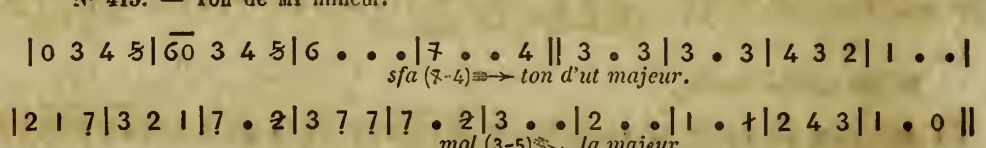


N° 412. — Ton de SOL.

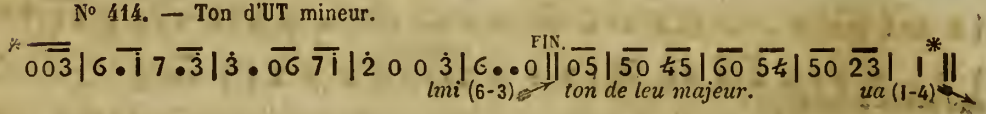


MODULATIONS DIVERSES.

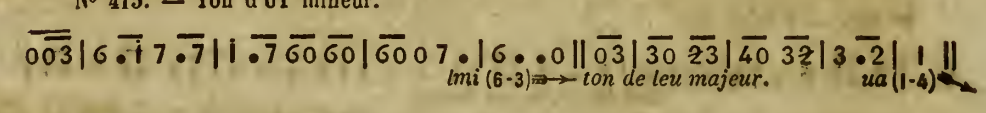
N° 413. — Ton de MI mineur.



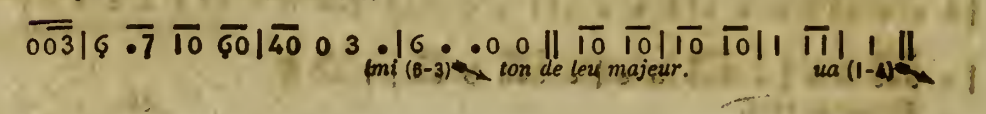
N° 414. — Ton d'UT mineur.



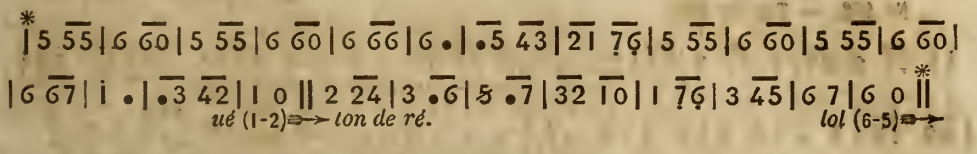
N° 415. — Ton d'UT mineur.



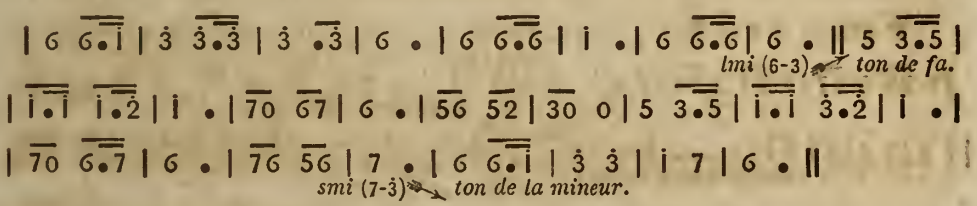
N° 416. — Ton d'UT mineur.



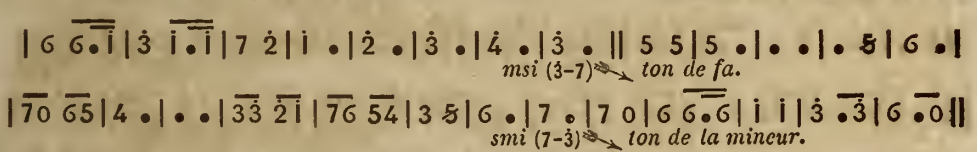
N° 417. — Ton de MI.



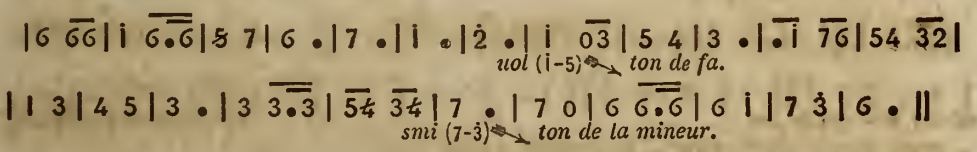
N° 418. — Ton de LA mineur.



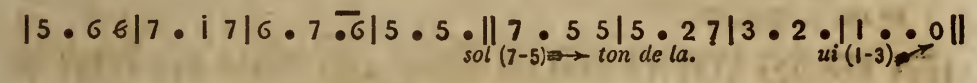
N° 419. — Ton de LA mineur.



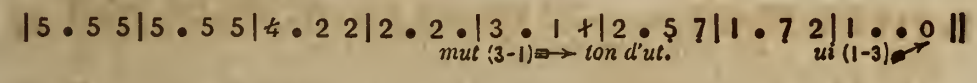
N° 420. — Ton de LA mineur.



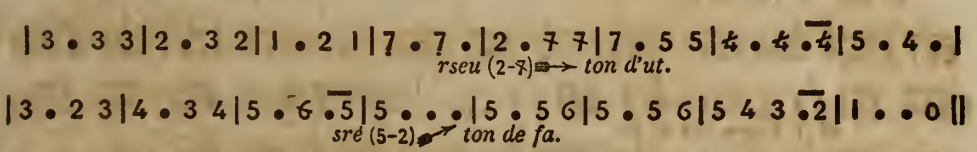
N° 421. — Ton de FA.



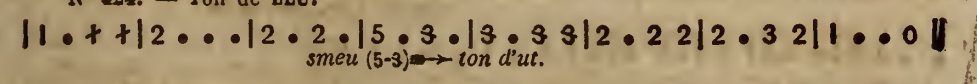
N° 422. — Ton de LEU.



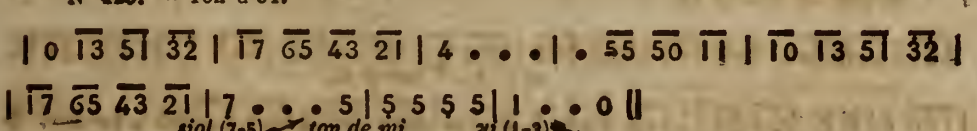
N° 423. — Ton de LEU.



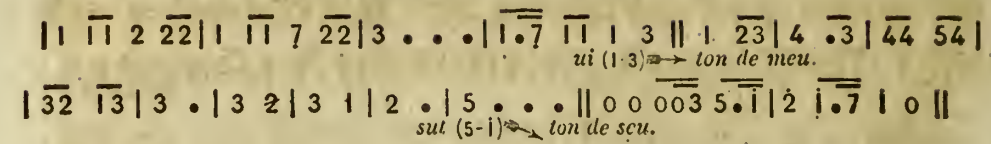
N° 424. — Ton de LEU.



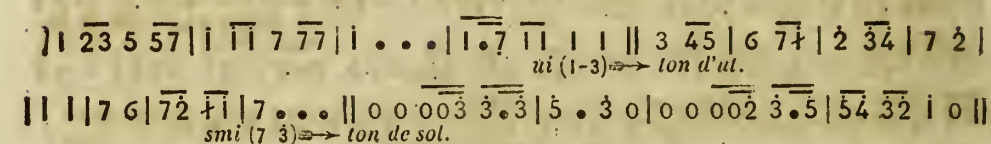
N° 425. — Ton d'UT.



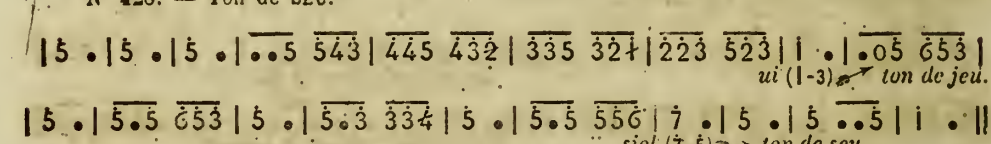
N° 426. — Ton de SOL.



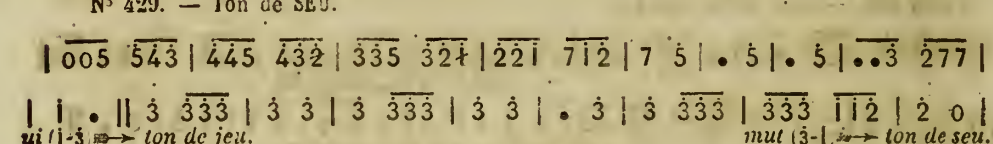
N° 427. — Ton de MI.



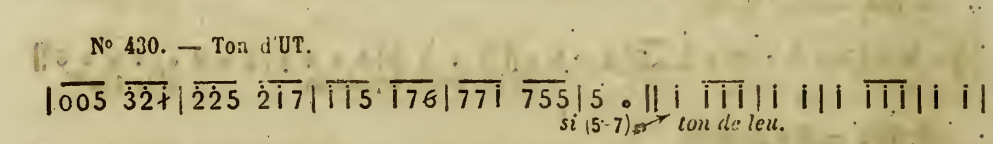
N° 428. — Ton de SEU.



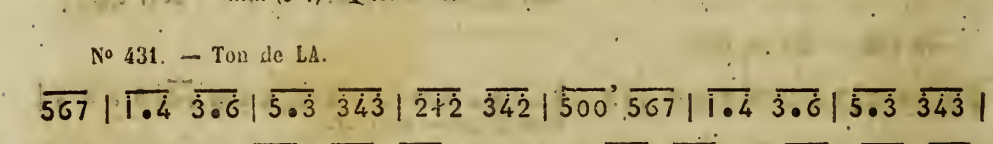
N° 429. — Ton de SEU.



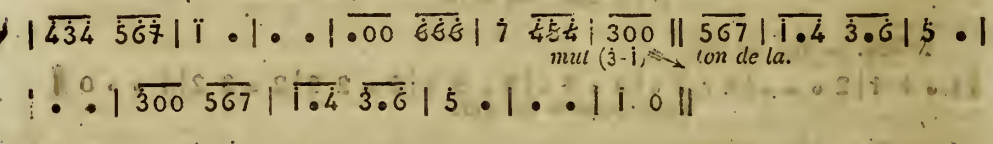
N° 430. — Ton d'UT.



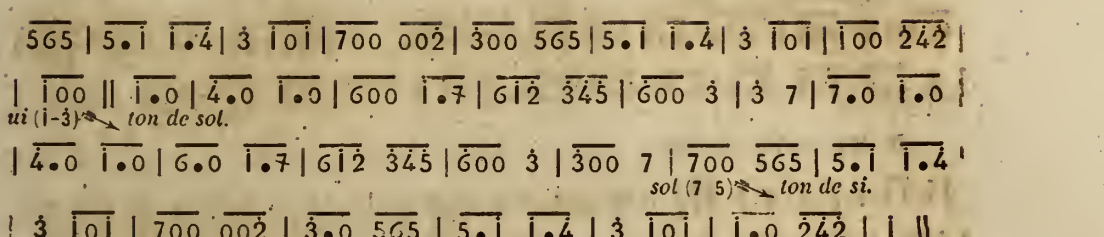
N° 431. — Ton de LA.



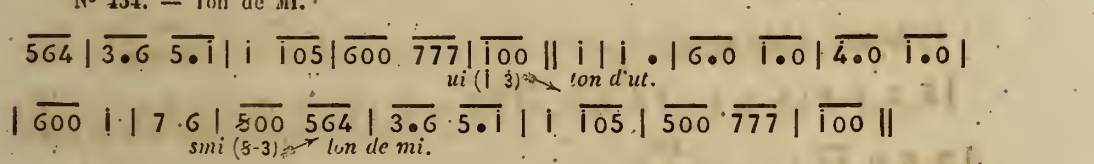
N° 432. — Ton de LA.



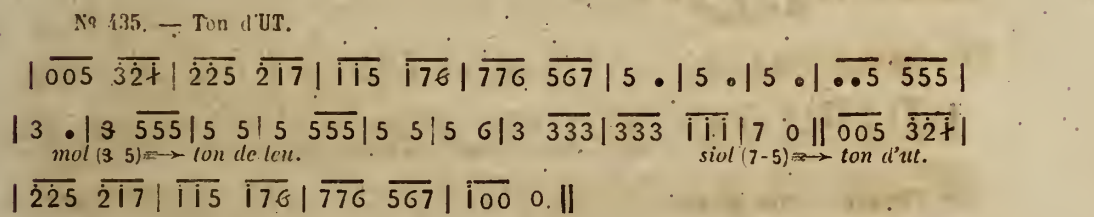
N° 433. — Ton de SI.



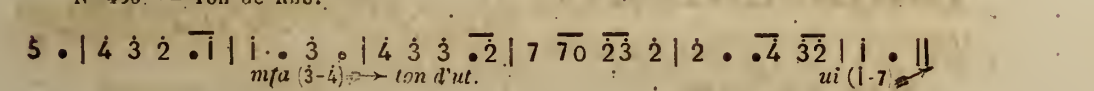
N° 434. — Ton de MI.



N° 435. — Ton d'UT.

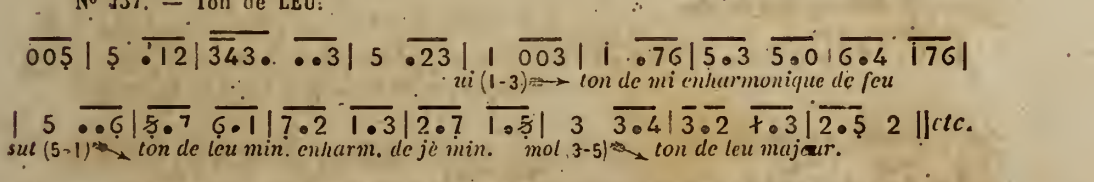


N° 436. — Ton de REU.



MODULATIONS ENHARMONIQUES.

N° 437. — Ton de LEU.



FONCTIONS DES SYLLABES DE MUTATION DANS CE PASSAGE (1).

« *Ui* opère le changement total de *leu majeur* en *mi majeur*. enharmonique de *feu majeur*.

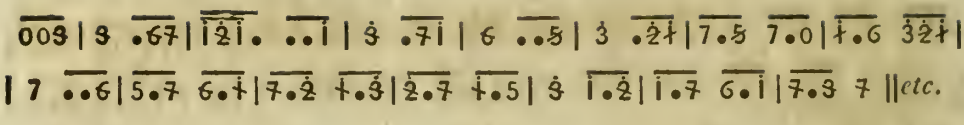
» *Sut* opère le changement de *mi majeur* en *leu mineur*, enharmonique de *jè mineur*.

« *Mol* opère le retour en *leu majeur*, tonalité principale du fragment.

« Ainsi, trois simples changements de nom, clairement indiqués et très faciles à effectuer « permettent de parcourir, *sans accompagnement*. des modulations qui, dans le texte original « se présentent avec une effroyable complication de signes, dont on peut avoir la mesure par « la reproduction suivante, dans la langue des *sons absolus*. »

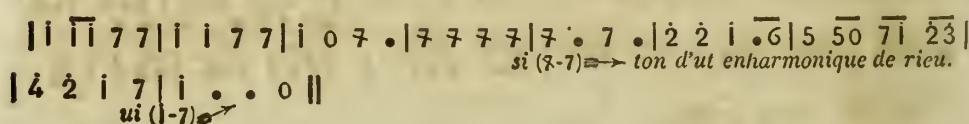
---

(1) Cet exemple est tiré du *Manuel Progressif* de M. Aimé Paris (Caen 1847). Les explications qui l'accompagnent suffiront pour faire comprendre le mécanisme de la modulation enharmonique, basée sur un mensonge : l'identité du dièse et du bémol qui tombent dans la même seconde majeure.

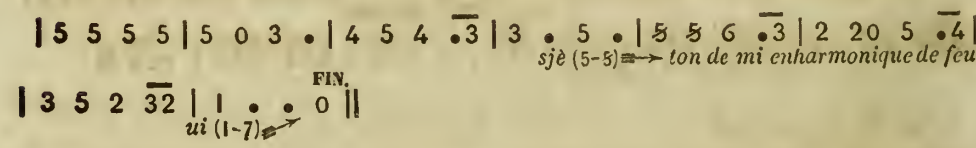


etc.

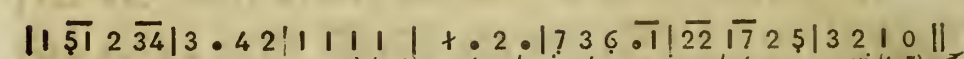
N° 438. — Ton de REU.



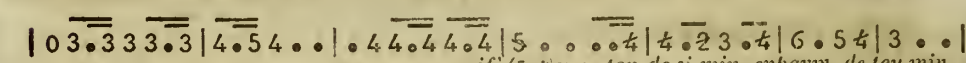
N° 439. — Ton de FA.



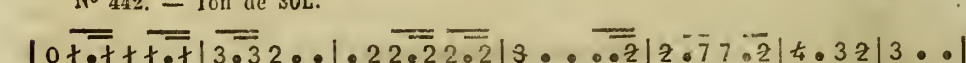
N° 440. — Ton d'UT.



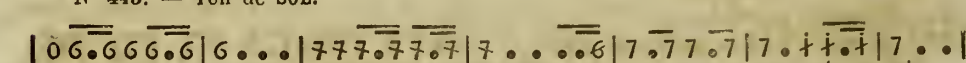
N° 441. — Ton de SOL.



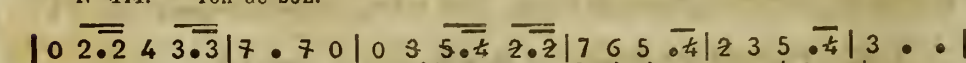
N° 442. — Ton de SOL.



N° 443. — Ton de SOL.



N° 444. — Ton de SOL.



FIN DES EXERCICES RHYTHMÉS.

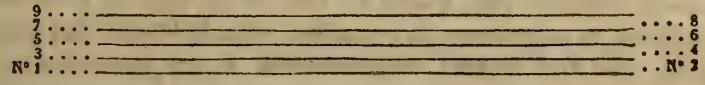
DEUXIÈME PARTIE.

PREMIÈRE CLASSE.

ÉTUDE DE LA TRANSPOSITION, OU LECTURE SUR TOUTES LES CLÉS.

PORTÉE MUSICALE.

Les chiffres qui nous ont servi jusqu'ici dans nos études d'intonation, ne sont pas employés dans la notation usuelle de la musique. Pour représenter les sons, on se sert de *cinq barreaux noirs* parallèles, séparés par *quatre interlignes* ou *barreaux blancs*, et dont l'ensemble prend le nom de PORTÉE MUSICALE. Voici cette portée, avec un numéro d'ordre pour chacun de ses neuf barreaux (cinq noirs, quatre blancs).

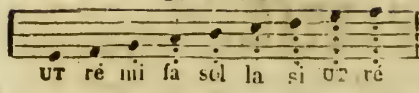


Ainsi, en commençant par le premier barreau noir d'en bas, et en comptant successivement *un noir, un blanc*, etc., on trouve NEUF BARREAUX, dont les *cinq noirs* portent les *numéros impairs* 1, 3, 5, 7, 9; tandis que les *quatre blancs* portent les *numéros pairs* 2, 4, 6, 8. (Vérifiez ci-dessus.)

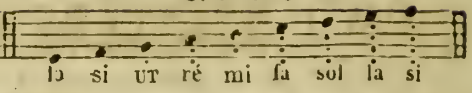
Pour que ces neuf barreaux puissent représenter des sons, on convient de donner un nom à l'un d'eux; on l'appelle UT, par exemple, et les autres barreaux prennent les noms de *ré, mi, fa, sol, la, si, ut*, etc., en montant; et les noms de *si, la, sol, fa, mi, ré, ut*, etc., en descendant. Un point noir indique la note sur le barreau.

Supposons, par exemple, que l'on nomme successivement UT le barreau 1, le barreau 3, le barreau 5, et le barreau 7, on aura les portées suivantes:

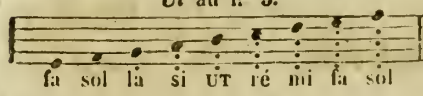
Ut au n° 1.



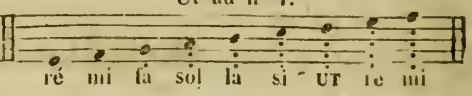
Ut au n° 3



Ut au n° 5.



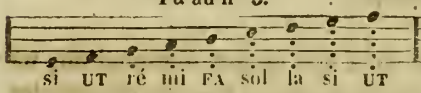
Ut au n° 7.



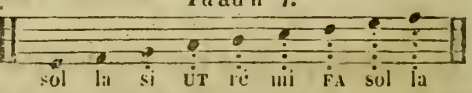
Quelquefois, au lieu de désigner le *barreau de l'ut*, on désigne le *barreau du fa* ou du *sol*, et les autres tirent leur nom du *barreau fa*, ou du *barreau sol*. Dans les deux cas, l'*ut* se rencontre sur *un barreau blanc*.

EXEMPLES :

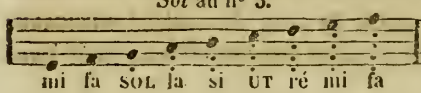
Fa au n° 5.



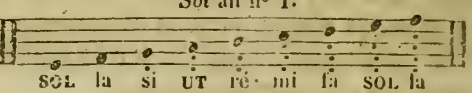
Fa au n° 7.



Sol au n° 3.



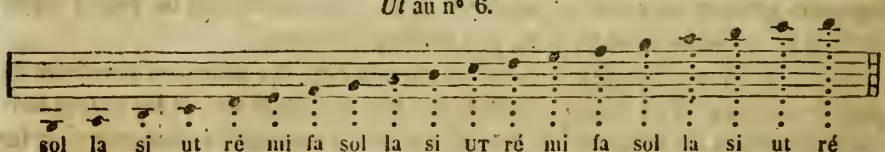
Sol au n° 1.



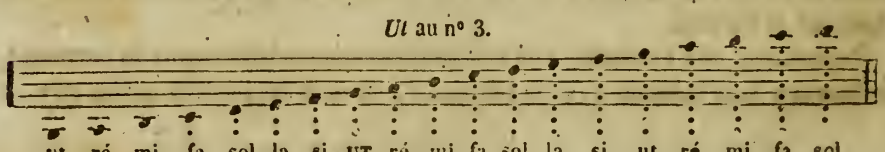
Enfin, dans quelques cas, quand on veut écrire plus de neuf sons, on ajoute au-dessus et au-dessous de la portée, selon le besoin, des petits barreaux noirs, que l'on nomme *supplémentaires*, et qui permettent d'écrire autant de sons qu'on le désire.

EXEMPLES:

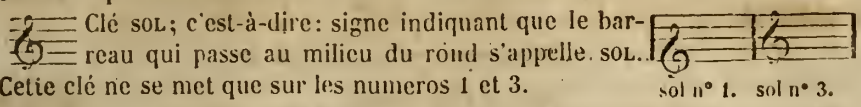
Ut au n° 6.



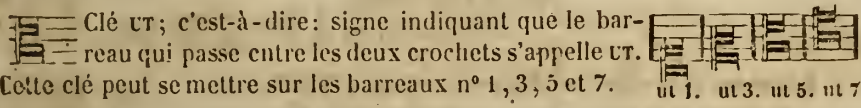
Ut au n° 3.



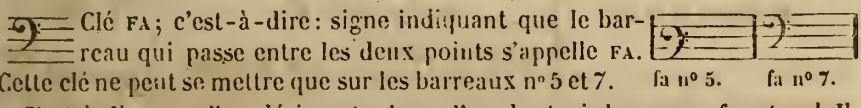
Pour désigner les barreaux *fa, ut, sol,* l'usage a consacré les trois signes suivants que l'on nomme *clés:*



Clé SOL; c'est-à-dire: signe indiquant que le barreau qui passe au milieu du rond s'appelle SOL.
Cette clé ne se met que sur les numeros 1 et 3.



Clé UT; c'est-à-dire: signe indiquant que le barreau qui passe entre les deux crochets s'appelle UT.
Cette clé peut se mettre sur les barreaux n° 1, 3, 5 et 7.



Clé FA; c'est-à-dire: signe indiquant que le barreau qui passe entre les deux points s'appelle FA.
Cette clé ne peut se mettre que sur les barreaux n° 5 et 7.

C'est-à-dire, que l'on désigne toujours l'un des trois barreaux *fa, ut, sol.* Il y a donc trois clés (1), la clé FA 𝄢, la clé UT 𝄡, et la clé SOL 𝄞 (2). Ces clés ne se posent jamais que sur l'un des quatre barreaux noirs inférieurs, de la manière suivante:

La clé *sol* se met sur les n° 1 et 3.

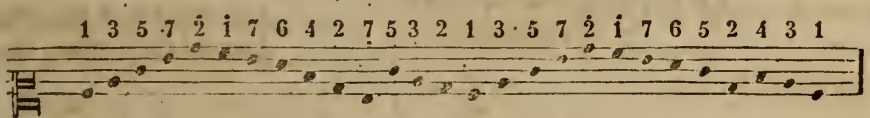
La clé *ut* se met sur les n° 1, 3, 5, et 7.

La clé *fa* se met sur les n° 5 et 7.

Quand une portée est armée de sa clé, on met un point noir sur chacun des barreaux qui doivent représenter les sons que l'on veut chanter. Qu'il s'agisse, par exemple, d'écrire sur la portée les notes suivantes:

1 3 5 7 2 1 7 6 4 2 7 5 3 2 1 3 5 7 2 1 7 6 5 2 4 3 1

Supposons que l'on nous donne une portée ayant une clé UT au n° 1, nous y poserons nos points noirs de la manière suivante:



La même chose se ferait pour les trois autres clés UT, pour les deux clés FA et pour les deux clés SOL. Le point de départ étant changé, tout le reste le serait de même; mais les intervalles entre les sons consécutifs seraient toujours les mêmes. Si les points noirs tombaient hors de la portée, soit au-dessus, soit

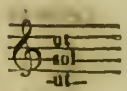
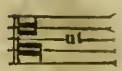
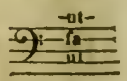
(1) Voir la théorie des clés, à la fin de l'ouvrage.

(2) Il faut dire: *clé fa, clé ut, clé sol,* et non pas: *clé* DE *fa, clé* DE *ut, clé* DE *sol:* ces dernières locutions font croire aux commençants que *clé* DE *fa* veut dire *clé* DU TON *de fa; clé* DE *sol, clé* DU TON *de sol; clé* DE *ut, clé* DU TON *d'ut.*

au-dessous, on aurait recours aux barreaux supplémentaires, en nombre suffisant.

Comment on trouve le barreau UT.

Le barreau UT *se trouve au moyen de la clé.*

- Si l'on a une *clé* SOL, l'UT est à la. . . { 4te *au-dessus*, / 5te *au-dessous.* } Ex: 
- Si l'on a une *clé* UT, l'UT est sur le *barreau de la clé.* Ex. 
- Si l'on a une *clé* FA, l'UT est à la. . . { 5te *au-dessus*, / 4te *au-dessous.* } Ex: 

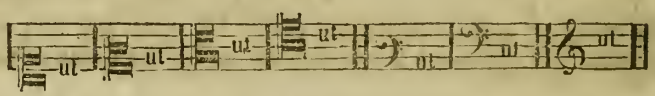
REMARQUES IMPORTANTES

Pour apprendre à trouver facilement le nom des barreaux.

Il est important de remarquer:

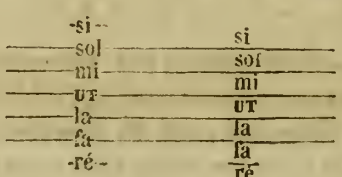
1° Que l'UT n'occupe réellement sur la portée que *deux positions principales:*

Car l'UT ne peut-être que sur un *barreau noir* ou sur un *barreau blanc.*

Exemple: 

2° Que: { *au-dessus d'un* UT, les notes MI, SOL, SI / *au-dessous d'un* UT, les notes LA, FA, RÉ } occupent des barreaux de la *même couleur que l'*UT.

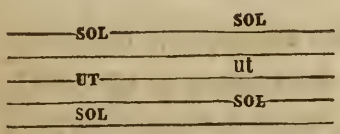
Donc:
- si l'UT est sur un *barreau noir*, les *barreaux noirs* . . . . . { *au-dessus* sont MI, SOL, SI. / *au-dessous* sont LA, FA, RÉ.
- si l'UT est sur un *barreau blanc*, les *barreaux blancs*. . . . . { *au-dessus* sont MI, SOL, SI. / *au-dessous* sont LA, FA, RÉ.

Exemple: 

3° Que { *le* SOL *au-dessus de l'*UT se trouve sur un barreau de la *même couleur que l'*UT. / *le* SOL *au-dessous de l'*UT se trouve sur un barreau d'une *autre couleur que l'*UT.

Donc :
- si l'UT est sur un *barreau noir*,
  - le SOL *au-dessus* sera sur un *barreau noir*.
  - le SOL *au-dessous* sera sur un *barreau blanc*.
- si l'UT est sur un *barreau blanc*,
  - le SOL *au-dessus* sera sur un *barreau blanc*.
  - le SOL *au-dessous* sera sur un *barreau noir*.

Exemple :



4° Que deux notes à intervalle d'octave se trouvent sur des barreaux de couleurs différentes

Donc :
- si l'UT *grave* est
  - sur un *barreau noir*, l'UT *aigu* sera sur un *barreau blanc*.
  - sur un *barreau blanc*, l'UT *aigu* sera sur un *barreau noir*.
- si l'UT *aigu* est
  - sur un *barreau noir*, l'UT *grave* sera sur un *barreau blanc*.
  - sur un *barreau blanc*, l'UT *grave* sera sur un *barreau noir*.

Exemple :

NOTA. La lecture des remarques précédentes doit, chaque jour, précéder l'étude de la transposition, jusqu'à ce que l'on se soit rendu parfaitement maître des faits qu'elles contiennent.

(Quand il convient de commencer l'étude de la transposition).

D'après le principe qui ordonne de ne pas attaquer à la fois deux difficultés, l'on ne doit étudier les exercices de transposition qui suivent, que lorsqu'on sait bien les *dix premières séries* des exercices d'intonation sur la gamme d'UT, *mode majeur*.

MOYEN TRÈS-SIMPLE DE TROUVER FACILEMENT, AVEC UNE CLÉ QUELCONQUE, LE NOM DES BARREAUX DE LA PORTÉE.

Le moyen que nous employons pour trouver sur la portée, avec une clé quelconque, le nom des barreaux qu'elle contient, est analogue à celui que nous employons pour l'étude de l'intonation; car, de même que les sons *ut, mi, sol* nous servent à trouver les sons *si, ré, fa, la*, les barreaux *ut, mi, sol*, d'une portée quelconque, peuvent aussi nous servir à trouver les barreaux *si, ré, fa, la*. Or, si nous connaissons bien, avec une clé quelconque, la position des barreaux *ut, mi, sol*, nous connaissons, par cela même, la position des barreaux *si, ré, fa, la*; puisque le *si* se trouve *au-dessous* de l'*ut*; le *ré entre* l'*ut* et le *mi*; le *fa entre* le *mi* et le *sol*; le *la au-dessus* du *sol*.

Toute notre attention doit donc, pour l'étude des clés, se porter sur la position des barreaux ut, mi sol, qui nous donnent, forcément, la position des barreaux si, ré. fa, la.

Il faut, en un mot, avoir toujours dans l'esprit (COMME UNE IMAGE) la position des barreaux *ut, mi, sol*, dans toute l'étendue de la portée, afin de pouvoir, au moyen de ces positions connues, trouver la position de chacun des barreaux *si, ré, fa, la*, qui sont intercalés entre les barreaux *ut, mi, sol, ut*.

Le moyen que nous indiquons ici est, à beaucoup près, le meilleur de tous ceux que nous avons mis en pratique; c'est celui qui nous a donné les meilleurs et les plus prompts résultats; nous conseillons donc de l'employer de préférence à tous les autres.

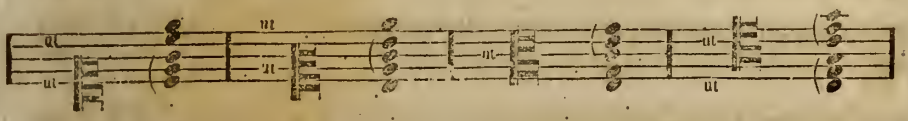
En étudiant chacun des exercices de la première série (pages suivantes), on fera bien, rendu à la ligne qui contient seulement les sons de l'accord de tonique *ut, mi, sol*, de répéter plusieurs fois cette ligne avant de continuer l'exercice, afin de retenir autant qu'on le pourra la position des sons *ut, mi, sol*, dans toute l'étendue de la portée.

POSITION DES SONS UT, MI, SOL, AVEC CHACUNE DES CLÉS.

EXEMPLES:

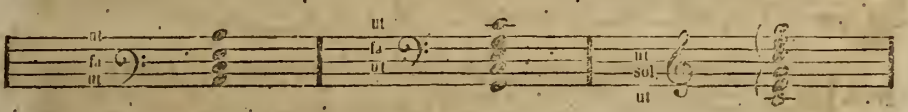
UT indiqué sur l'un des QUATRE PREMIERS BARREAUX NOIRS de la portée par la CLÉ UT.

UT au N° 1.	UT au N° 3.	UT au N° 5.	UT au N° 7.
Les trois premiers noirs se nomment *ut, mi, sol.*	*Les trois noirs du milieu* se nomment *ut, mi, sol.*	*Les trois derniers noirs* se nomment *ut, mi, sol.*	*Deux séries ut mi, sol, l'une sur des noirs en haut l'autre sur des blancs en bas*



UT indiqué sur l'un des TROIS PREMIERS BARREAUX BLANCS de la portée par la clé FA et la CLÉ SOL.

UT au N° 2.	UT au N° 4	UT au N° 6.
Les trois premiers blancs se nomment *ut, mi, sol.*	*Les trois derniers blancs* se nomment *ut, mi, sol.*	*Deux séries ut, mi sol, l'une sur des blancs en haut l'autre sur des noirs en bas*



AVIS DES PLUS IMPORTANTS.

Les clés doivent être étudiées, toutes simultanément, et non pas l'une après l'autre.

ÉTUDE DE LA PREMIÈRE SÉRIE (page 190).

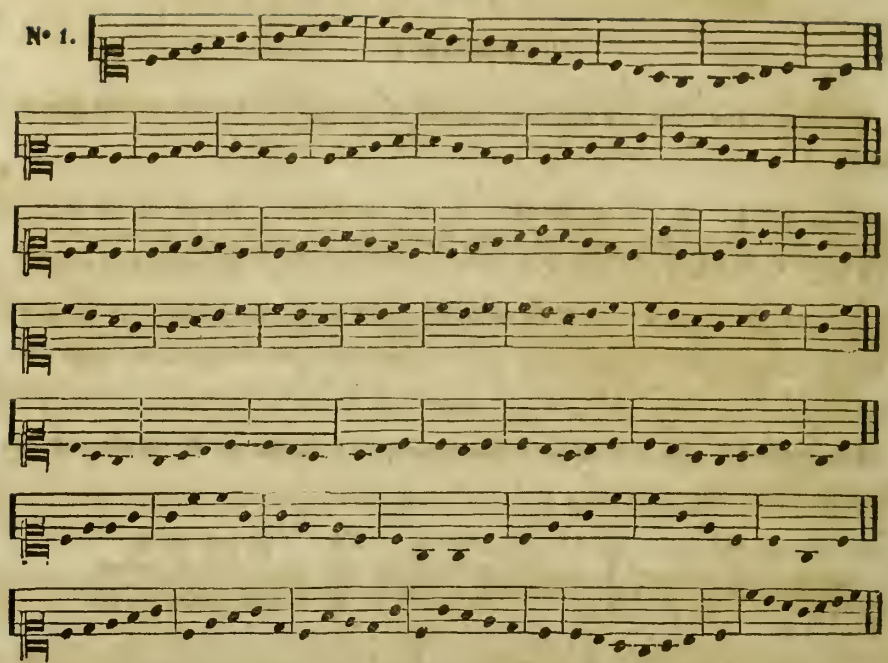
Pour la première série, une seule lecture de chacun des numéros suffit, à la condition de *chanter plusieurs fois*, dans chacun des numéros, *la ligne qui ne contient que les sons ut, mi, sol*, dans toute l'étendue de la portée

ÉTUDE DE LA DEUXIÈME SÉRIE (page 194).

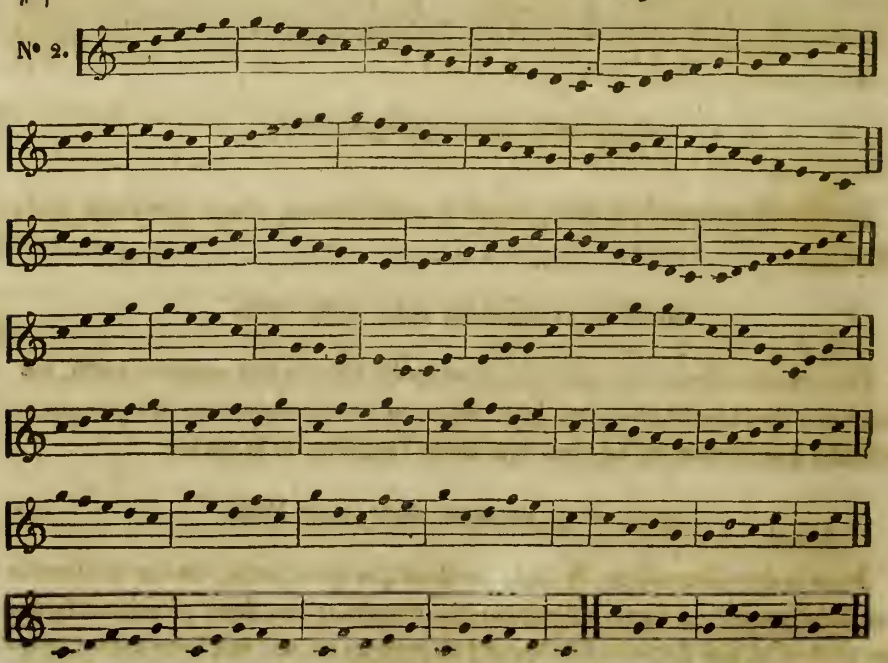
Pour la deuxième série, il faut, pendant quelques jours, chanter seulement les deux premières lignes de chacun des numéros; ces deux premières lignes ne contenant que des sons de l'*accord de tonique ut, mi, sol*, dans toute l'étendue de la portée, mettent dans l'esprit les *jalons* nécessaires pour trouver facilement les sons *si, ré, fa, la*, qui se rencontrent dans les autres lignes de chacune des pages.

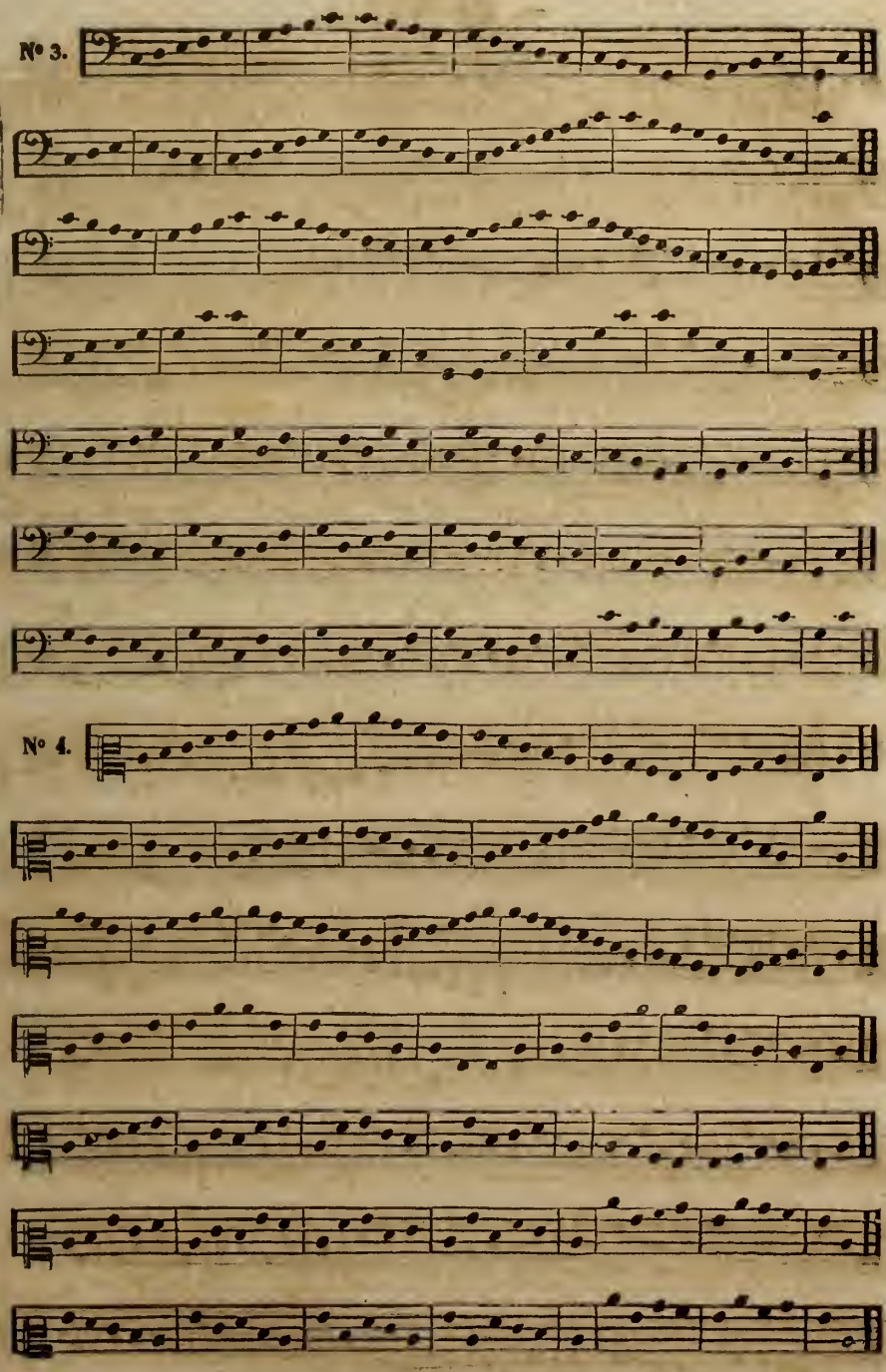
PREMIÈRE SÉRIE.

N° 1.

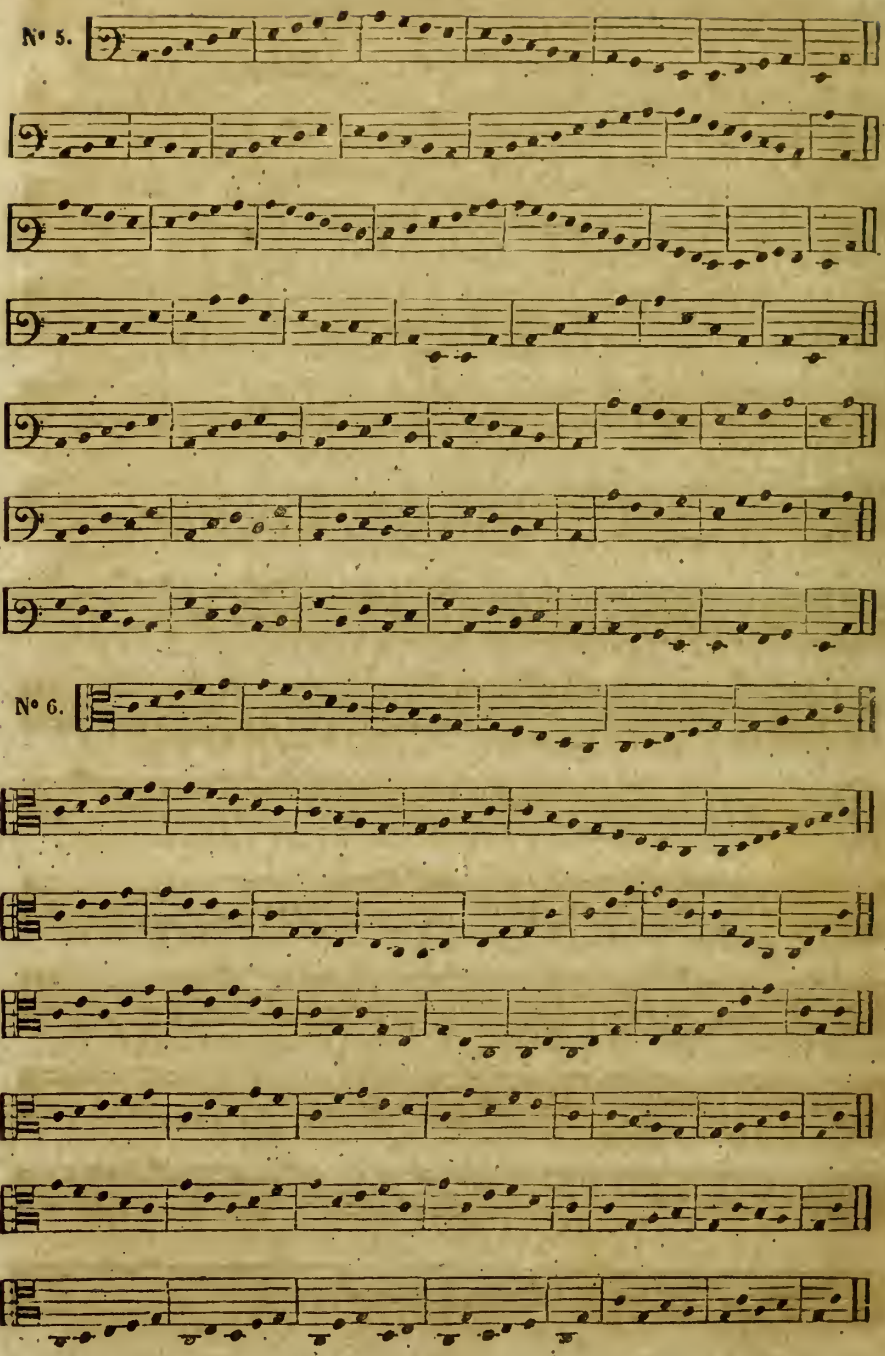


N° 2.

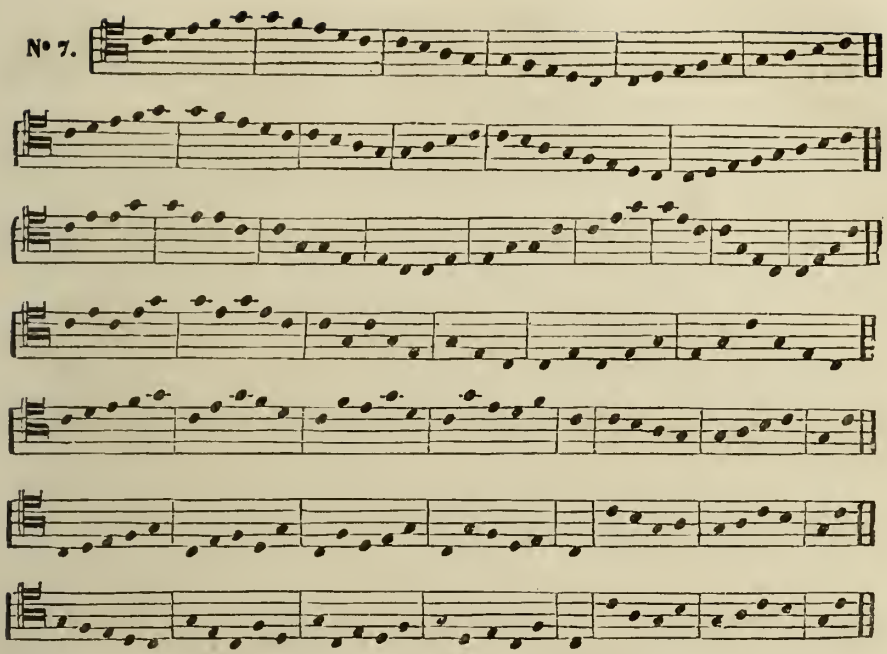


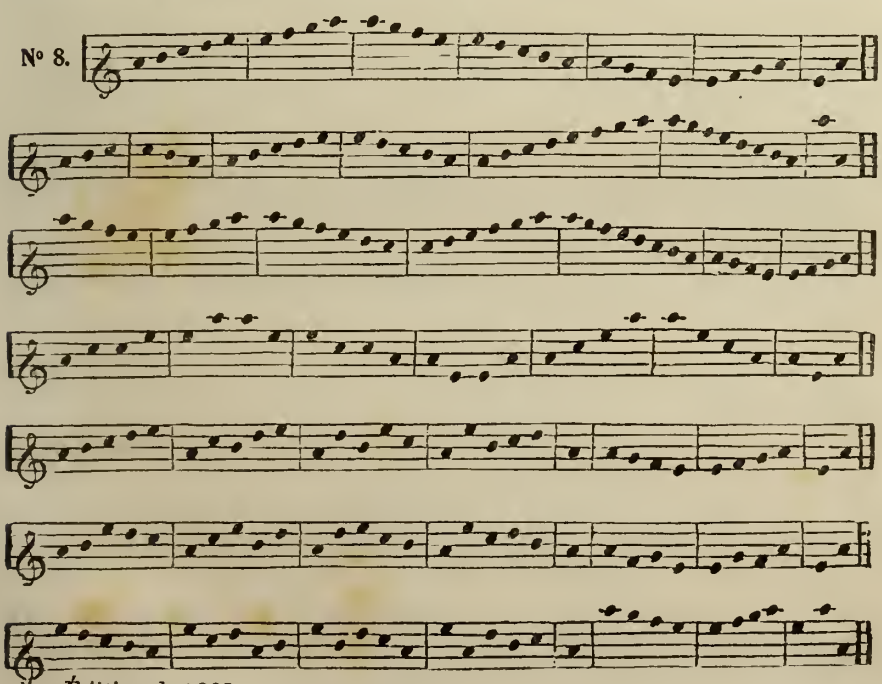

N° 3.
N° 4.

N° 5.



N° 6.

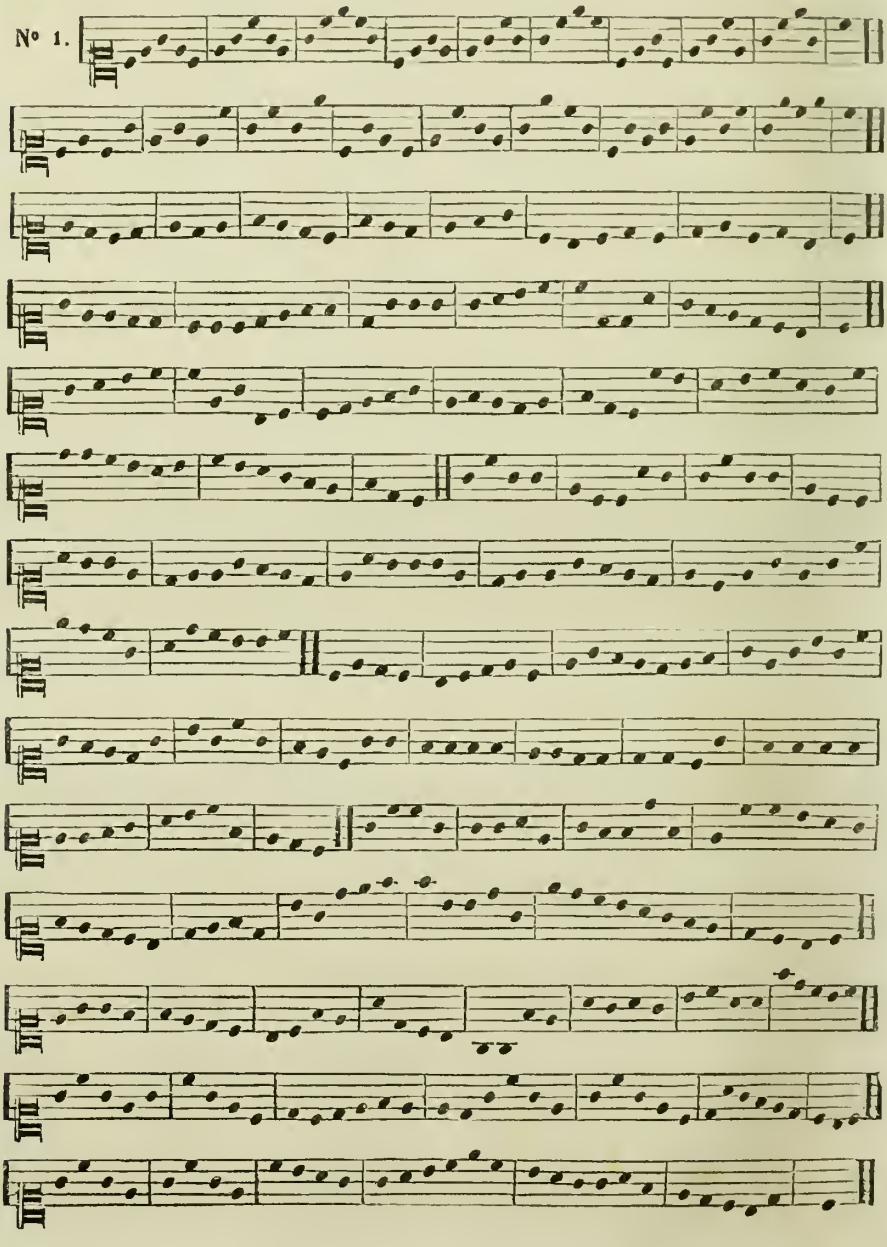
N° 7.

N° 8.

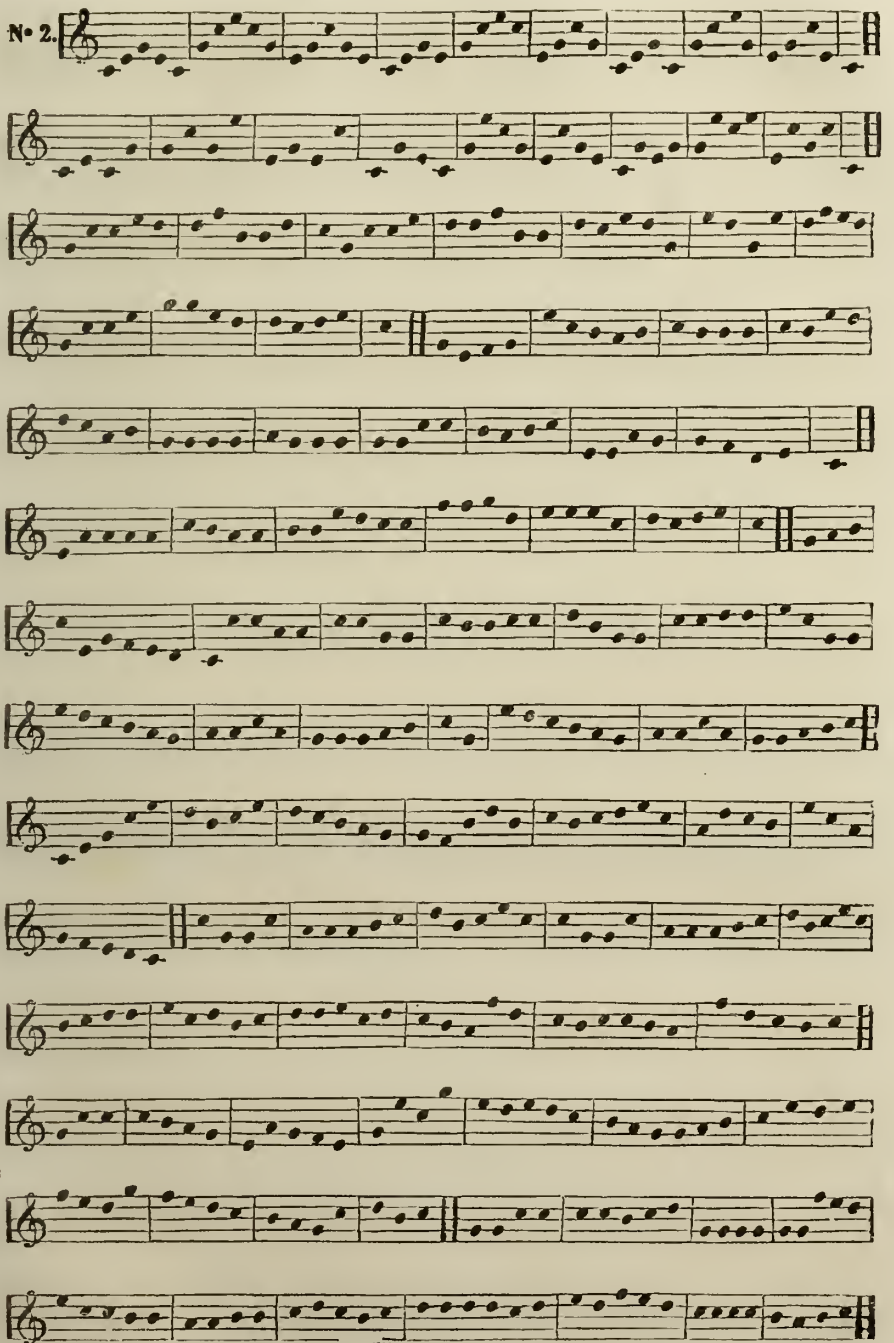
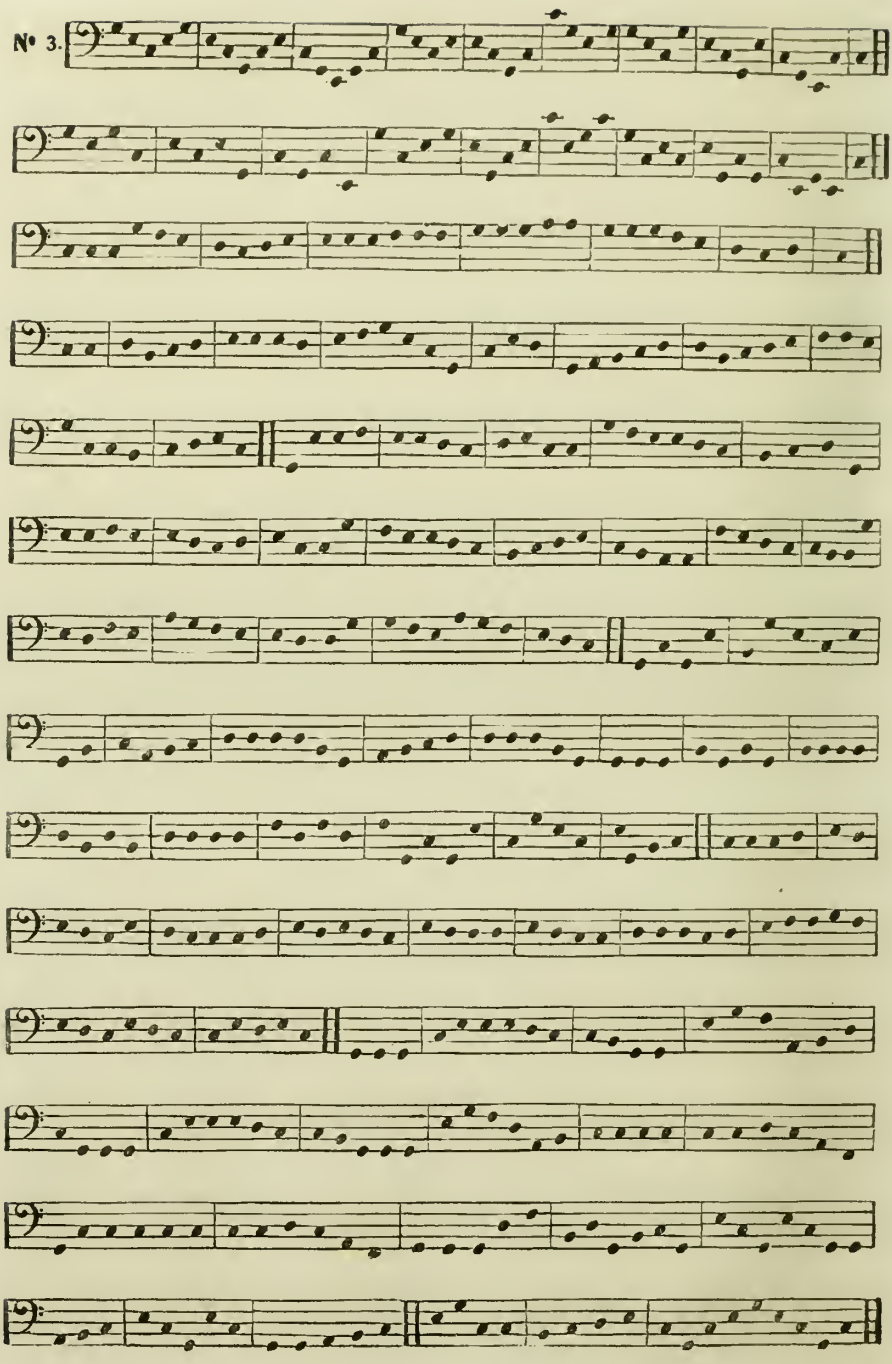


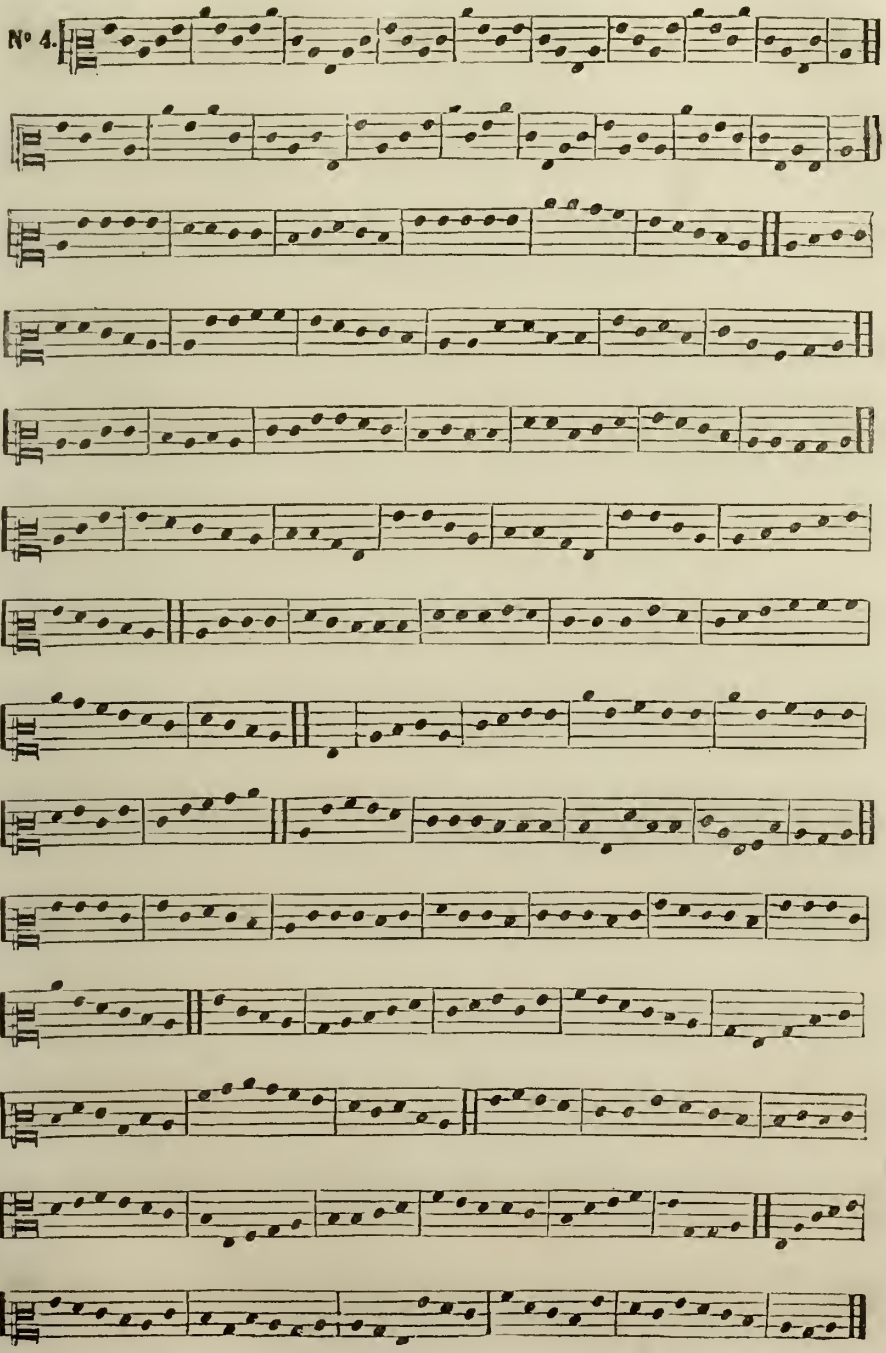
DEUXIÈME SÉRIE.

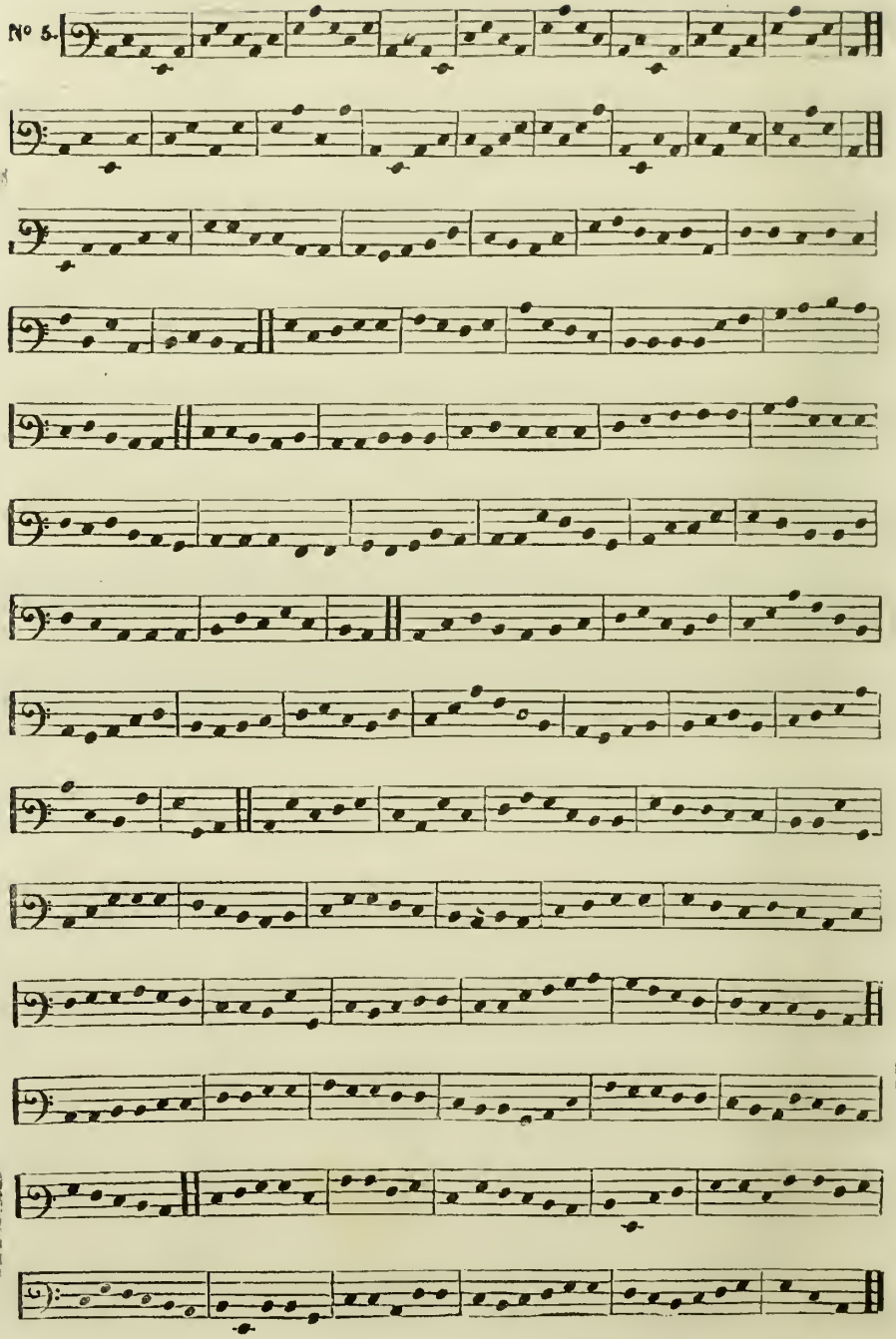
Les huit numéros suivants doivent être lus et relus jusqu'à ce qu'on les chante très facilement, et sans éprouver aucune difficulté à trouver le nom des barreaux.

N° 1.

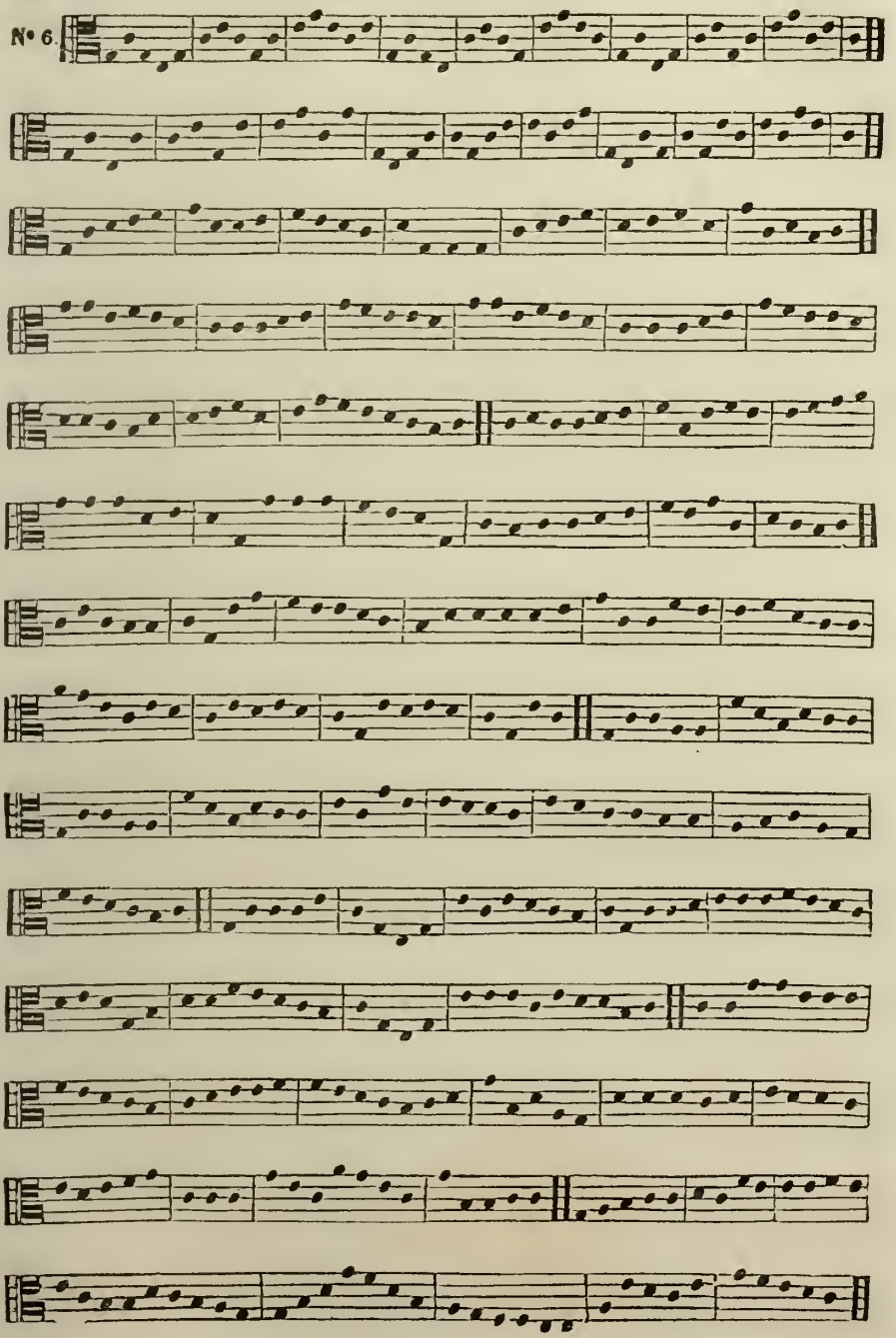
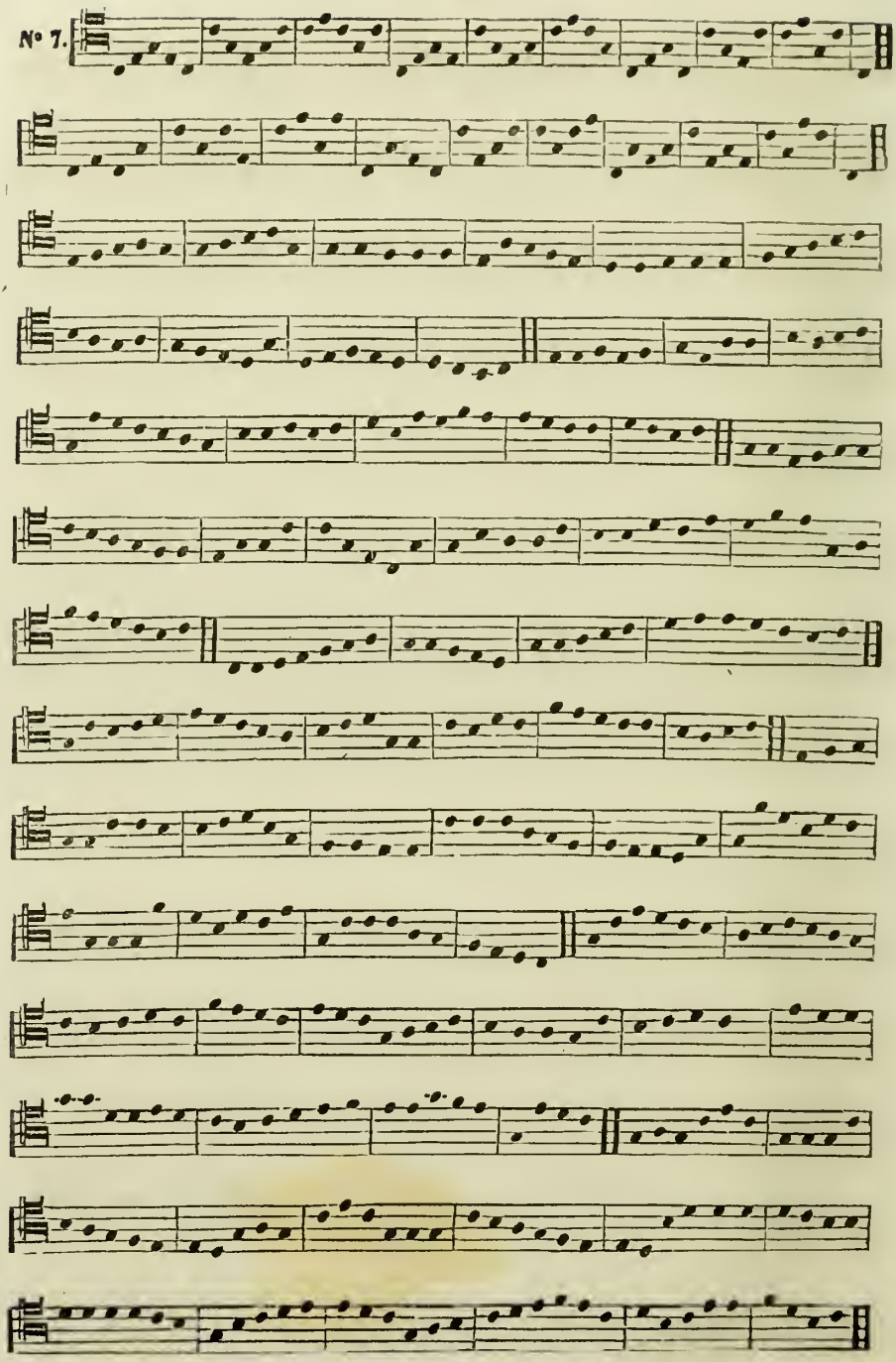


N° 2.


N° 3.

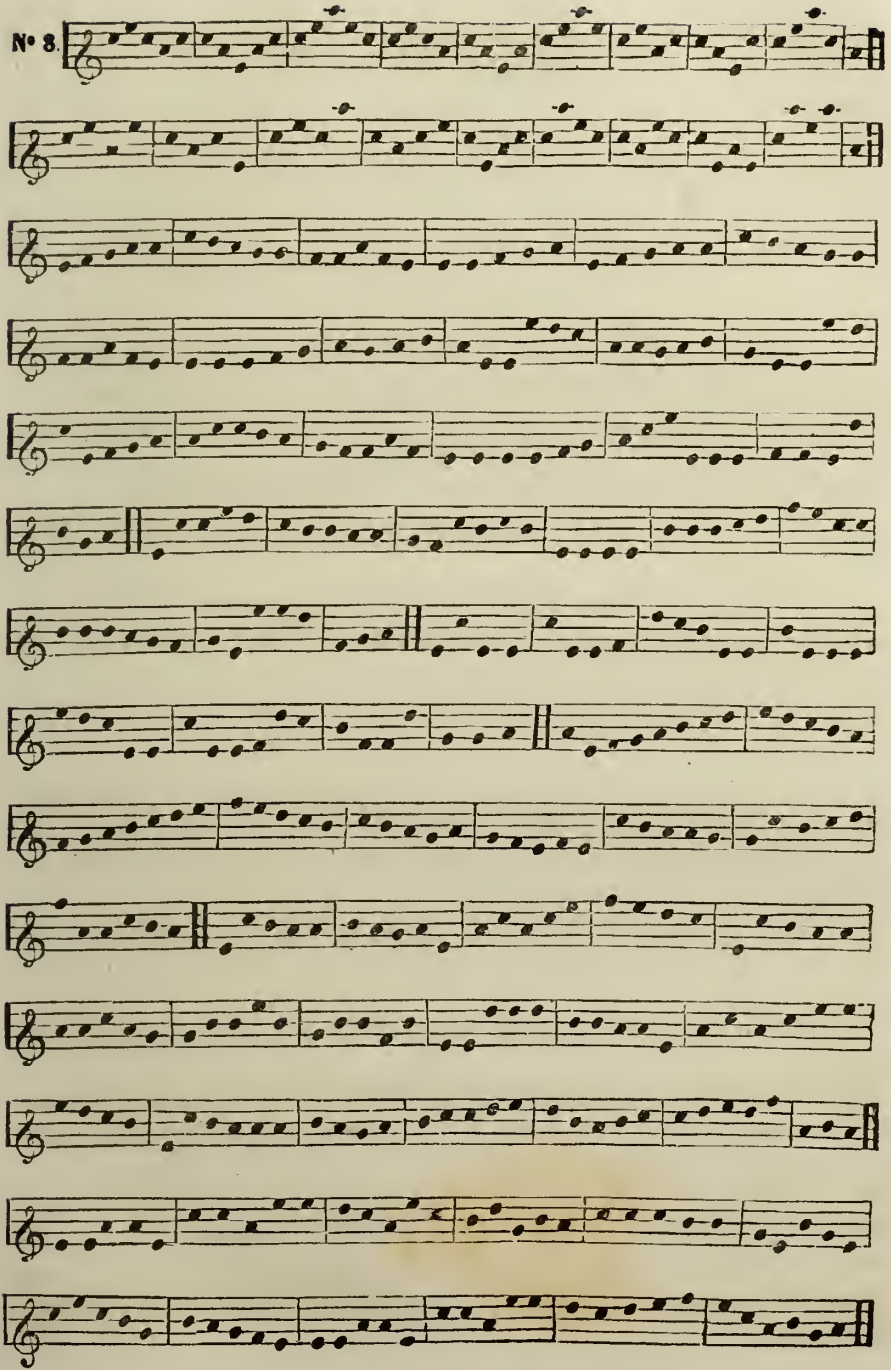

N° 4.


N° 5.

N° 6.



N° 7.


N° 8.

DEUXIÈME CLASSE.

ÉTUDE SIMULTANÉE DE LA TRANSPOSITION ET DES MODULATIONS.

Quand et comment doit se faire l'étude simultanée de la transposition et des modulations.

Pour éviter d'attaquer à la fois deux difficultés, l'on ne doit étudier les exercices simultanés de transposition et de modulations que lorsque l'on sait bien :

1° Les exercices de transposition qui précèdent;

2° Les trois premières séries des Etudes de modulations en chiffres.

Il n'y a que deux *règles* à observer *pour* arriver à *chanter facilement les dièses* et *les bémols :*

Règle pour le *dièse.*

Il faut toujours *placer,* par la pensée, *avant et après le dièse, la note supérieure* qui sert à le mesurer. Ceci est *indispensable.*

Règle pour le *bémol.*

Il faut toujours *placer,* par la pensée, *avant et après le bémol, la note inférieure* qui sert à le mesurer. Ceci est *indipensable.*

En suivant les deux règles qui précèdent, presque toutes les difficultés de l'intonation se réduisent aux trois suivantes :

1° Passer d'une note de la gamme d'UT à une note de la gamme d'UT;

2° Pour les *dièses, chanter* ou *penser, sol fè sol, ré tè ré, la jè la, mi rè mi, si lè si;*

3° Pour les *bémols, chanter* ou *penser, la seu la, ré meu ré, sol leu sol, ut reu ut, fa jeu fa.*

Ces trois difficultés seront facilement surmontées par nous, puisque nous ne commençons l'étude simultanée de la transposition et des modulations que lorsque nous savons parfaitement :

1° L'intonation de la gamme d'UT;

2° L'intonation des dièses en les mesurant contre la note supérieure;

3° L'intonation des bémols en les mesurant contre la note inférieure.

Imposez-vous donc la *loi absolue, à quelque point que soit rendue votre instruction musicale,*

De *ne jamais émettre* { *un dièse, sans penser, avant et après, à la note supérieure qui sert à le mesurer.* / *un bémol, sans penser, avant et après, à la note inférieure qui sert à le mesurer.*

Que cette obligation, que nous vous imposons, ne vous effraie pas, cependant; le temps que vous demande cette opération deviendra plus court de jour en jour, et vous arriverez, en très peu de temps, à la faire presqu'instinctivement et sans vous en apercevoir.

Distribution des études de modulations.

Les études suivantes se composent de *plusieurs séries;* chacune des séries contient *plusieurs numéros;* chacun des numéros contient *plusieurs exercices séparés* les uns des autres *par deux barres verticales.*

Dans la première série, les dièses et les bémols sont toujours précédés et suivis de la note qui sert à les mesurer. L'étude de cette série n'offre donc pas de véritables difficultés.

Dans les autres séries, à partir de la deuxième inclusivement, il n'en est pas de même; le dièse et le bémol ne sont accompagnés que d'un seul côté de la note qui sert à les mesurer; et quelquefois même ils en sont tout-à-fait privés. C'est là qu'il faut appliquer la loi absolue que nous avons formulée plus haut.

Comment on doit étudier chacun des exercices, à partir de la deuxième série inclusivement.

1° *Etudiez d'abord votre exercice en chantant, avant et après les dièses où les bémols, la note qui sert à les mesurer,* absolument comme si elle était écrite.

2° Etudiez-le ensuite en pensant, avant et après les dièses ou les bémols, à la note qui sert à les mesurer, absolument comme si elle était écrite.

Continuez d'étudier ainsi chacun des exercices, jusqu'à ce que vous arriviez à pouvoir chanter immédiatement les dièses et les bémols, en pensant à la note qui sert à mesurer chacun d'eux, sans être obligé de la chanter auparavant.

Nous avons insisté beaucoup, et avec intention, sur la nécessité de mesurer, toujours par la pensée le dièse contre la note supérieure et le bémol contre la note inférieure. On ne saurait trop insister sur cette obligation; car c'est là la condition indispensable pour arriver à posséder parfaitement et en peu de temps l'intonation des dièses et des bémols.

Il nous reste maintenant à signaler deux écueils presqu'inévitables pour les personnes inexpérimentées.

Premier écueil.

Il arrive quelquefois que, pressé d'émettre le son dièse ou bémol que l'on rencontre, on ne prend pas juste la note qui sert de mesure; alors on chante faux, et l'on ne peut plus continuer. Dans ce cas, il faut reprendre avec plus de soin le passage que l'on étudie, et certainement la même faute ne se reproduira pas deux fois de suite. Pour qu'elle ne se renouvelle pas:

Prenez toujours avec le plus grand soin la note qui doit vous servir de mesure.

Deuxième écueil

Il existe deux cas où il faut se tenir sur ses gardes pour ne pas se laisser entraîner à prendre immédiatement le dièse et le bémol sans les mesurer; C'est:

1° Lorsque l'on prend le *dièse en montant,* comme 2 4, par exemple;

2° Lorsque l'on prend le *bémol en descendant,* 1 6, par exemple.

Dans ces deux cas:

Le dièse se rencontrant, dans l'ordre ascendant des sons, avant la note qui sert à le mesurer;

Le bémol se rencontrant, dans l'ordre descendant des sons, avant la note qui sert à le mesurer;

Nous sommes entraînés, presqu'invinciblement, à les prendre directement, et il faut faire un effort pour aller prendre au-dessus du dièse et au-dessous du bémol la note qui sert à les mesurer.

C'est là une véritable difficulté; mais, avec un peu d'attention, l'on parvient vite à la surmonter, surtout lorsque cet écueil a été signalé.

Tenez-vous donc sur vos gardes lorsque vous rencontrerez { *un dièse en montant.* / *un bémol en descendant.*

De la recherche du *barreau tonique*, celui que l'on doit nommer UT, et des *différentes significations* du signe appelé *bécarre.*

Nous supposons ici que l'on a soigneusement étudié dans la partie théorique de cet ouvrage:

1° La génération des tons par dièses et par bémols, et le moyen que l'on emploie pour indiquer, au commencement d'un morceau de musique, quelle est la *tonique;*

2° Les différentes significations du signe appelé *bécarre.*

Nous nous bornerons donc maintenant à indiquer comment on doit chercher le *barreau tonique,* celui que l'on doit appeler UT, et à rappeler sommairement les différentes significations du *bécarre,* sans joindre à cela aucune autre explication afin d'éviter de nous répéter

Comment on doit chercher le *barreau tonique*, celui que l'on doit appeler UT.

Il faut :

1° Si la clef est armée { par *dièses*, se rappeler la formule de *l'armure de la déesse : saurez l'ami si fais taie.* / par *bémols*, se rappeler la formule de *l'armure bien moile : fat se meut l'heure je te.* }

2° Voir combien il y a { de dièses / de bémols } à la clé, et chercher, au moyen de la formule qui s'y rapporte, qu'elle est la *note tonique*.

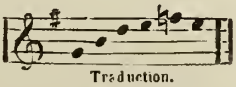
3° Chercher, au moyen de la clef, quel est le barreau sur lequel se trouve la note *tonique* et l'appeler UT.

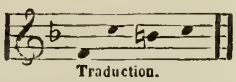
4° Avoir toujours soin de remarquer, avant de chanter, quels sont, sur la portée, les barreaux UT et SOL, afin de s'en servir comme de *jalons* pour trouver le nom des autres.

Quelles sont les différentes significations du *bécarre* dans la *traduction en langue d'*UT.

Si le *bécarre* :

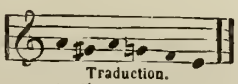
détruit :

un *dièse de l'armure*, il signifie : faites un *bémol*. Exemple :

un *bémol de l'armure*, il signifie : faites un *dièse*. Exemple :

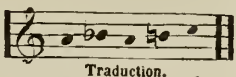


détruit :

un dièse accidentel, il signifie : cessez de faire le dièse. Ex. :

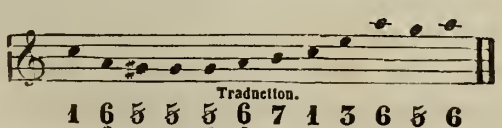


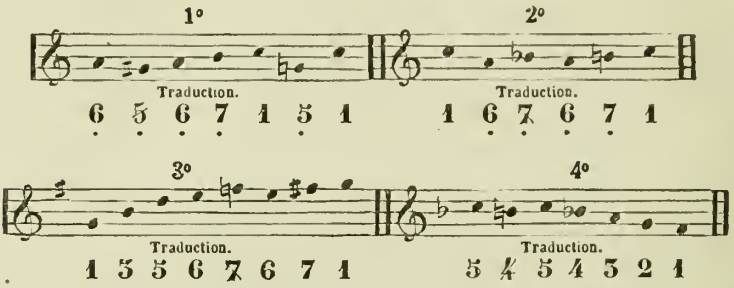
un bémol accidentel, il signifie : cessez de faire le bémol. Ex. :



Le ♮, le ♯ et le ♭ accidentels étendent leur influence, dans les limites de la mesure où ils se trouvent, sur toutes les notes qui, venant après eux, se trouvent sur le barreau ou ils sont placés, et sur toutes les notes du même nom, à une ou plusieurs octaves au-dessus ou au-dessous.

Exemple.



Donc : **lorsque plusieurs notes du même nom suivent le ♮, le ♯ où le ♭ accidentel,** dans la mesure où ils se trouvent, le compositeur, s'il ne veut pas qu'elles subissent l'influence de l'accident, l'indique, selon le cas, de l'une des manières suivantes·

1° } Il met un ♮ pour détruire l'influence { du ♯ accidentel. / du ♭ accidentel. } (Vérifiez).
2° }

3° Il remet le ♯ de la clef }
4° Il remet le ♭ de la clef } pour détruire l'influence du ♮ accidentel. (Vérifiez).

Puisque les signes accidentels de la musique n'ont d'influence que dans l'étendue de la mesure où ils se trouvent, on ne doit plus y penser lorsque l'on a franchi cette limite.

Cependant, très souvent, les compositeurs, pour rendre, disent-ils, l'écriture plus claire, placent dans les mesures qui suivent les signes accidentels des signes pour détruire leur influence quoiqu'elle n'existe plus. C'est une grande faute que d'écrire ainsi, puisque l'on complique inutilement l'écriture musicale, déjà si difficile à lire quand elle est correcte.

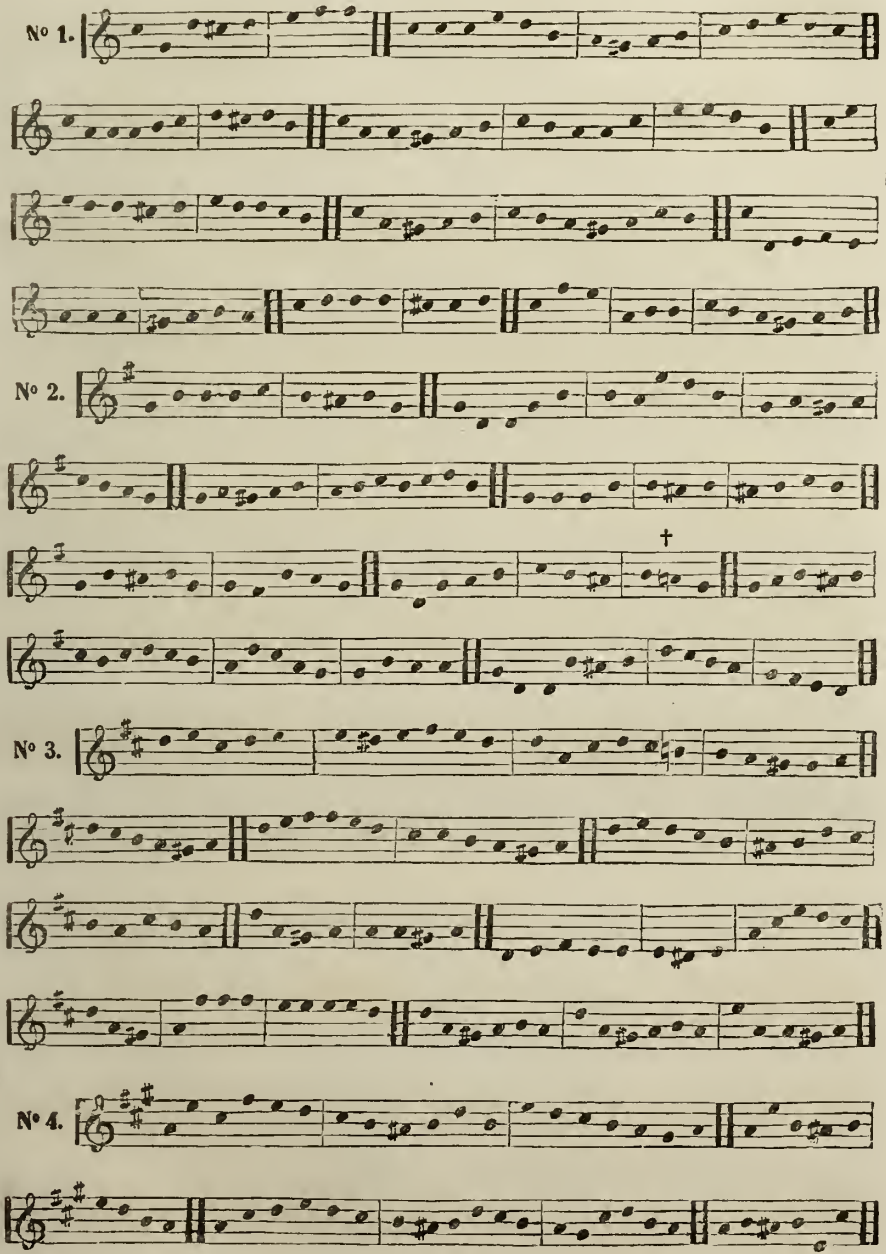
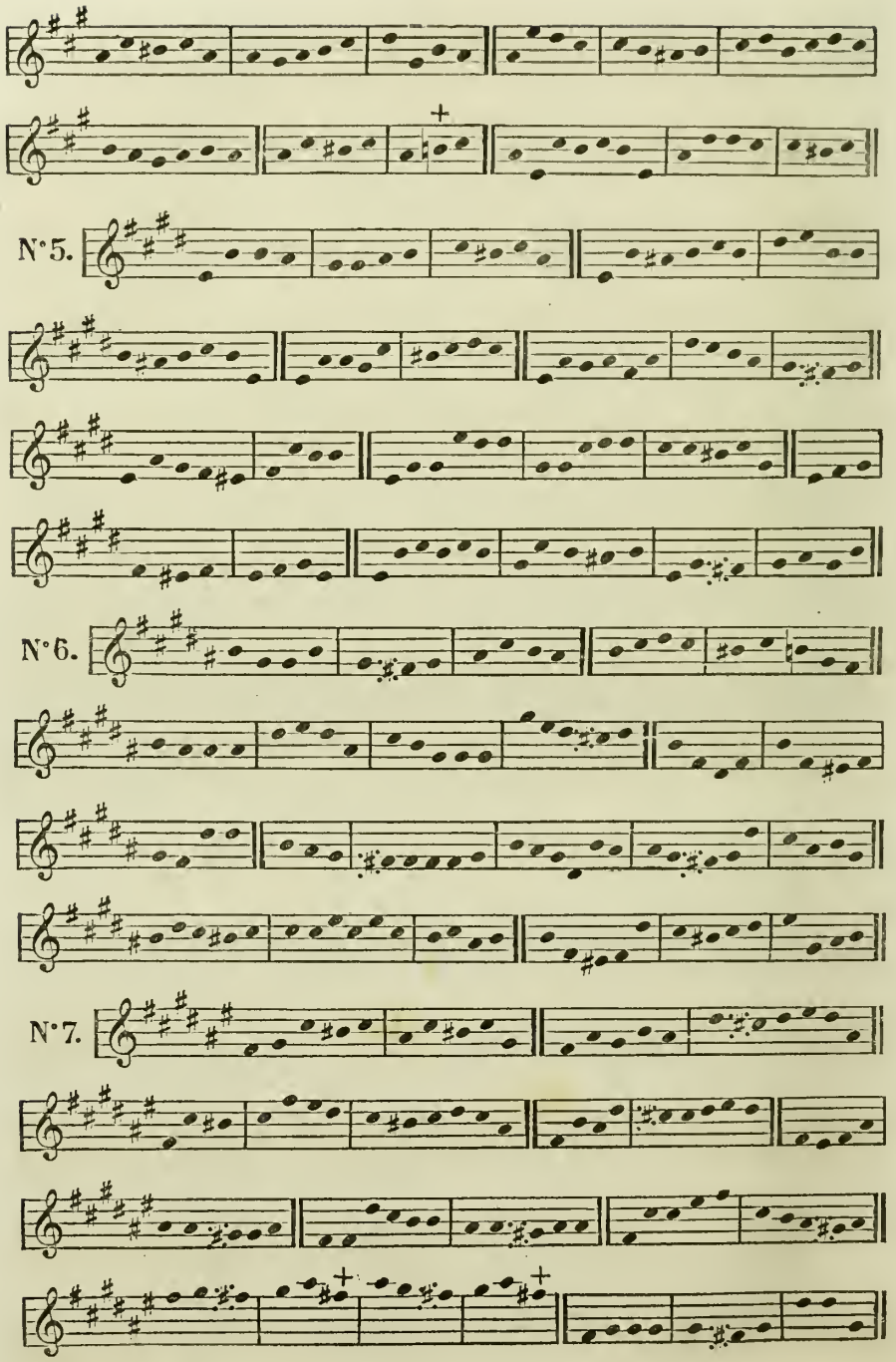
Il faut donc, lorsque l'on rencontre un signe accidentel dont on ne comprend pas bien la signification, jeter un coup-d'œil en arrière pour voir si ce n'est pas un signe inutile, placé là pour détruire l'influence d'un signe accidentel que l'on a rencontré précédemment, et auquel on ne pense plus.

Dans les exercices qui vont suivre, nous conserverons ces signes inutiles parce qu'on les rencontre partout et que l'œil doit s'y habituer. Toutefois, pour que la personne qui étudie sache toujours ce qu'elle doit faire, nous marquerons du signe (+) tout accident inutile. Donc, tout signe accidentel surmonté du signe + devra être regardé comme non avenu.

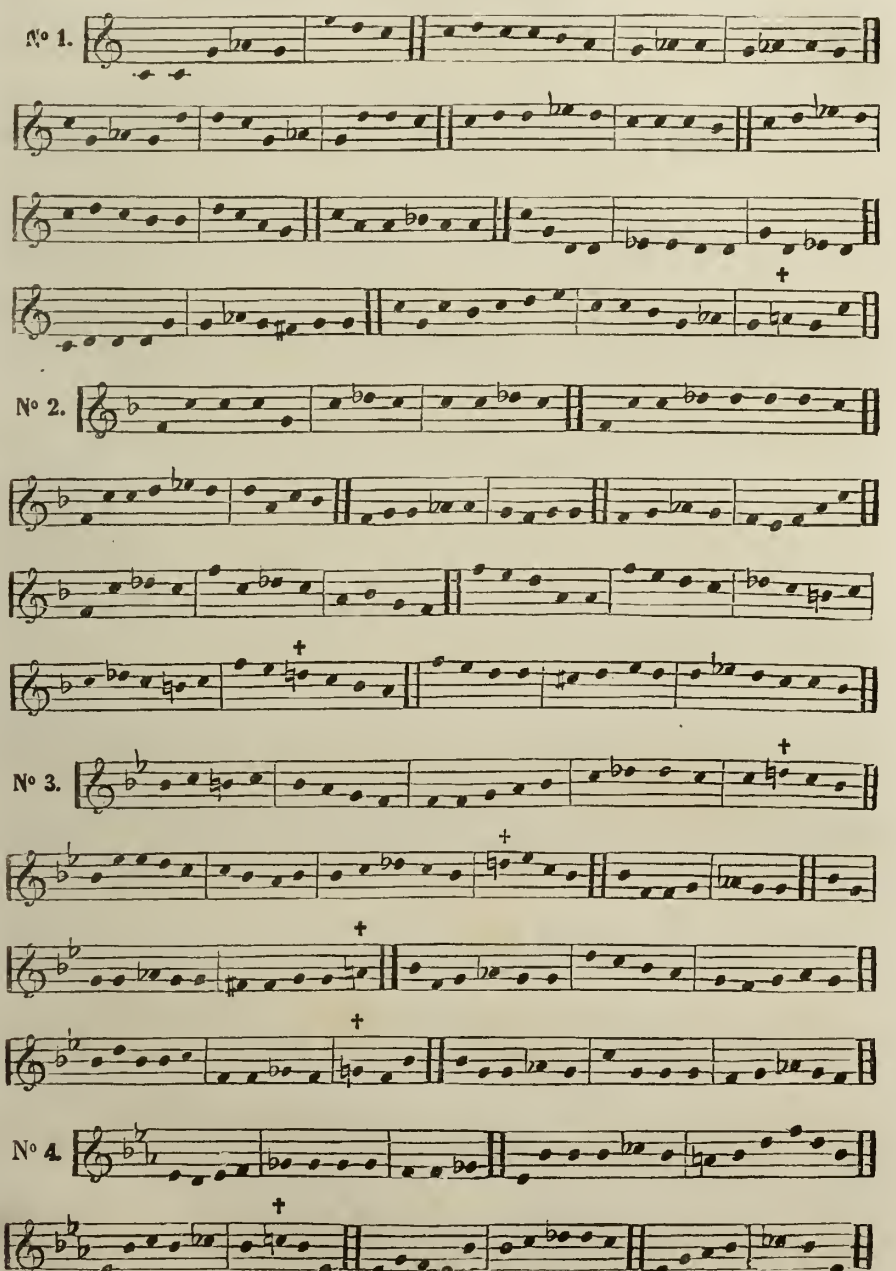
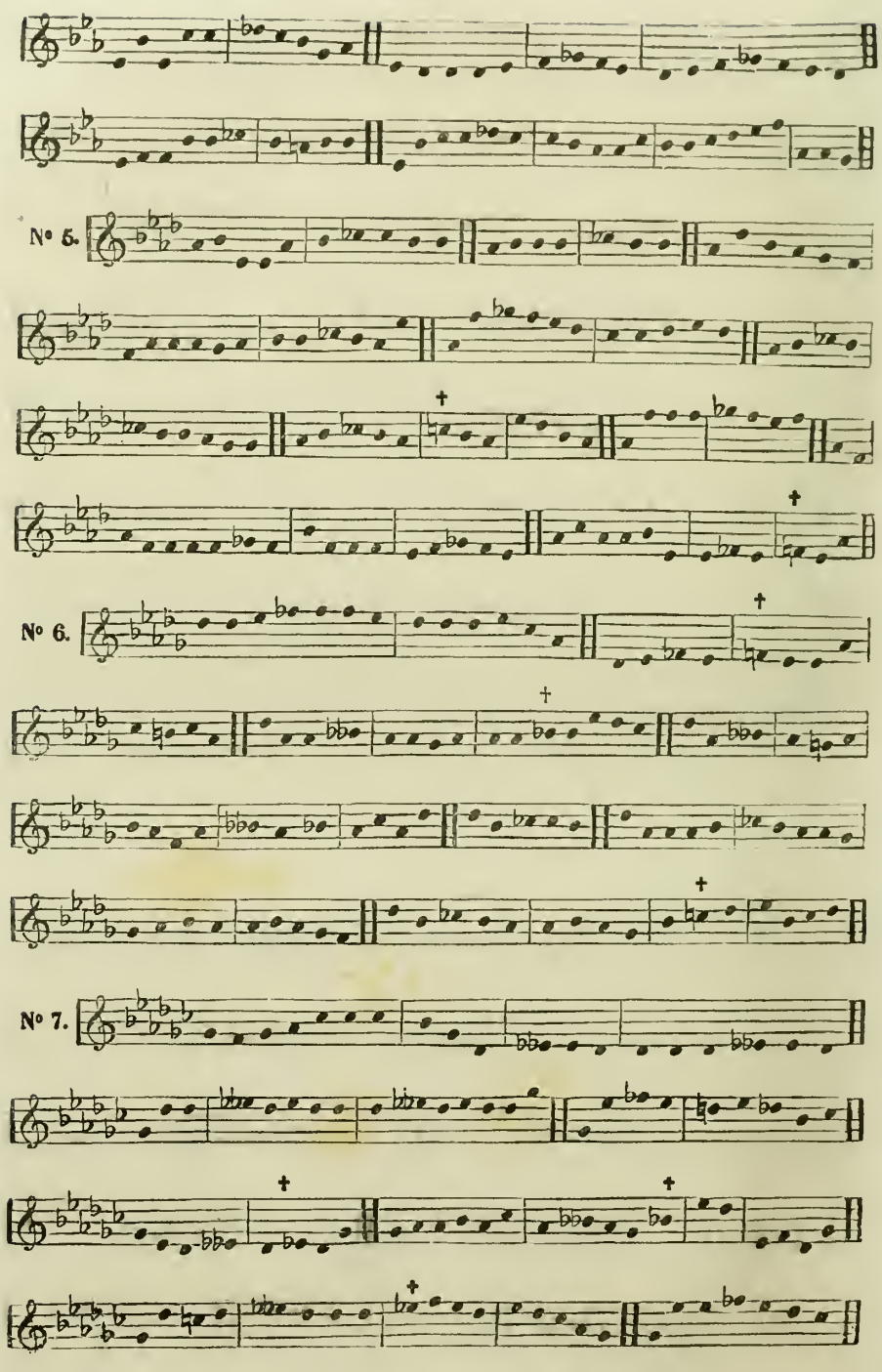
RECTIFICATION TRÈS-IMPORTANTE, de la note qui se trouve, de la page 211 à la page 257, au-dessus de chacun des n° 1 :

Il faut CHANTER toujours, COMME S'IL ÉTAIT ÉCRIT, *avant* et *après* le dièse, son point d'appui ; *avant* et *après* le bémol son point d'appui ; en agissant ainsi, on prendra l'HABITUDE INDISPENSABLE de chercher et de trouver le point d'appui, avant de penser au dièse ou au bémol qui en est privé, et de conserver le sentiment de la tonalité sur l'UT point de départ.

PREMIÈRE SÉRIE.

Dièse précedé et suivi de la note supérieure qui sert à le mesurer.


N°5.
N°6.
N°7.

PREMIÈRE SÉRIE *(bis)*.

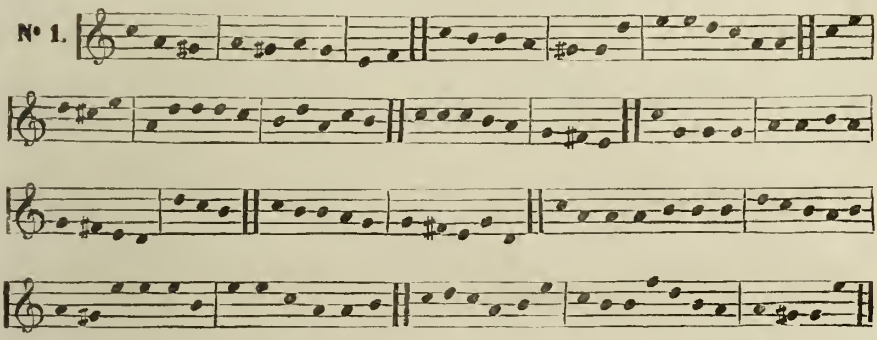
Bémol précédé et suivi de la note inférieure qui sert à le mesurer.


N° 5.
N° 6.
N° 7.

DEUXIÈME SÉRIE.

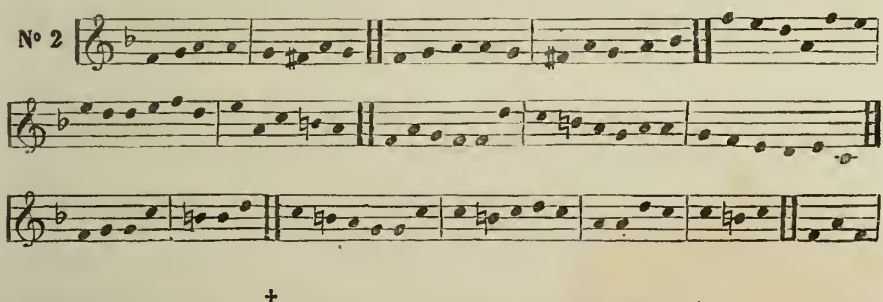
Dièse { pris en *descendant.*
précédé de la *note supérieure.*

Faites toujours, par la pensée, avant et après le dièse, la note supérieure qui sert à le mesurer

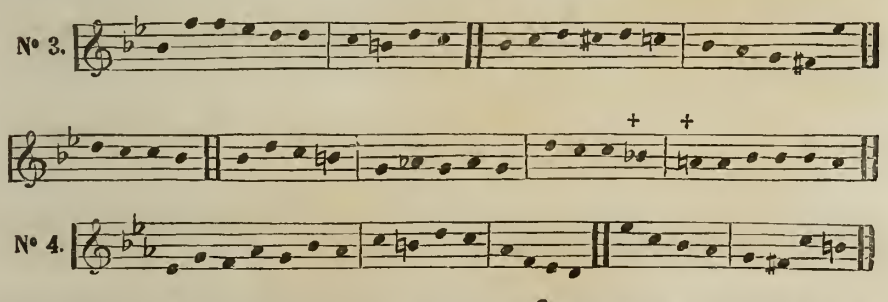
N° 1.



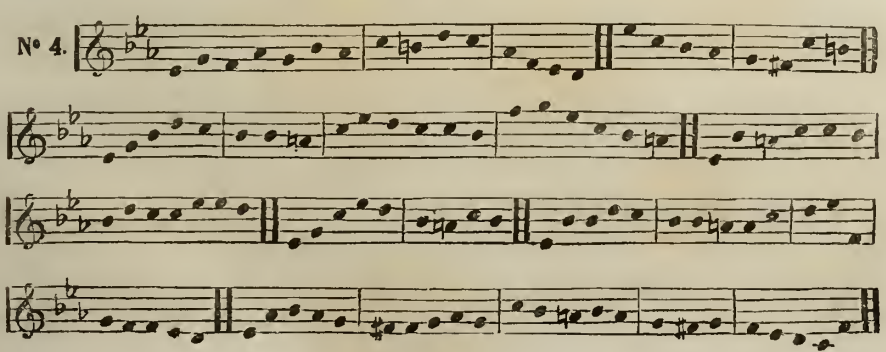
N° 2



N° 3.



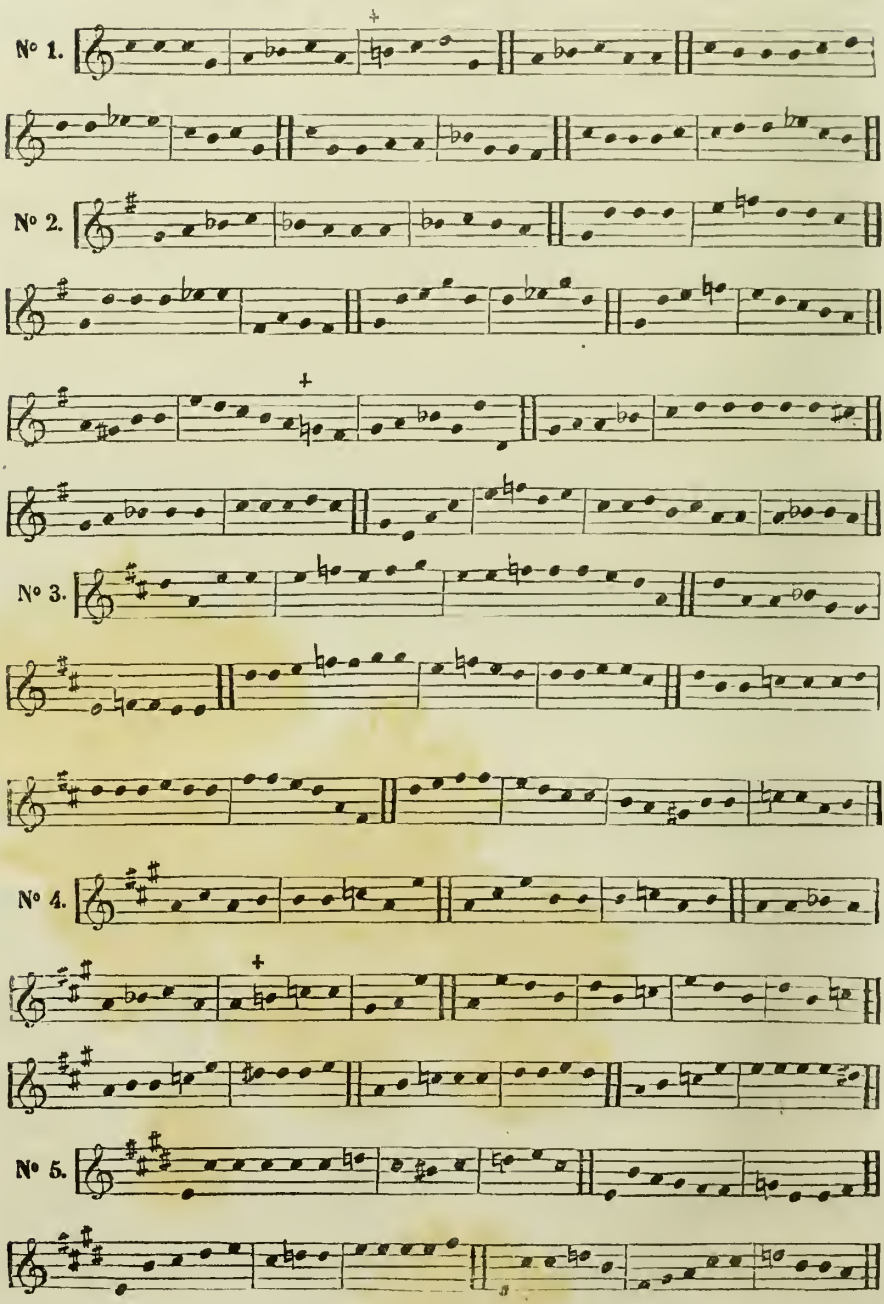
N° 4.



DEUXIÈME SÉRIE (*bis*)

Bémol { pris en *montant*.
{ *précédé* de la *note inférieure*.

Placez toujours, par la pensée, avant et après le bemol, la note inférieure qui sert à le mesurer.

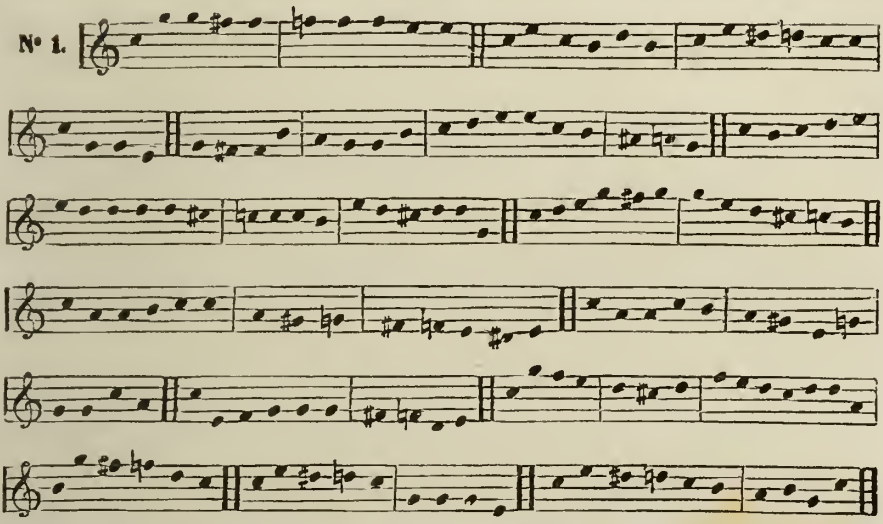


TROISIÈME SÉRIE.

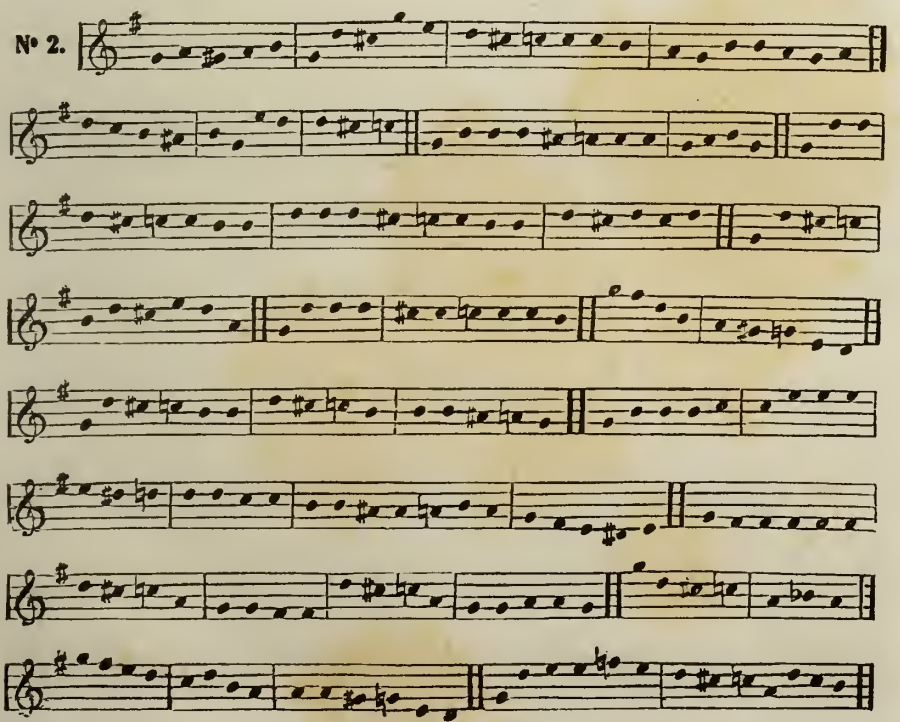
DIÈSE { pris en *descendant.* / *précédé* de la *note supérieure.*

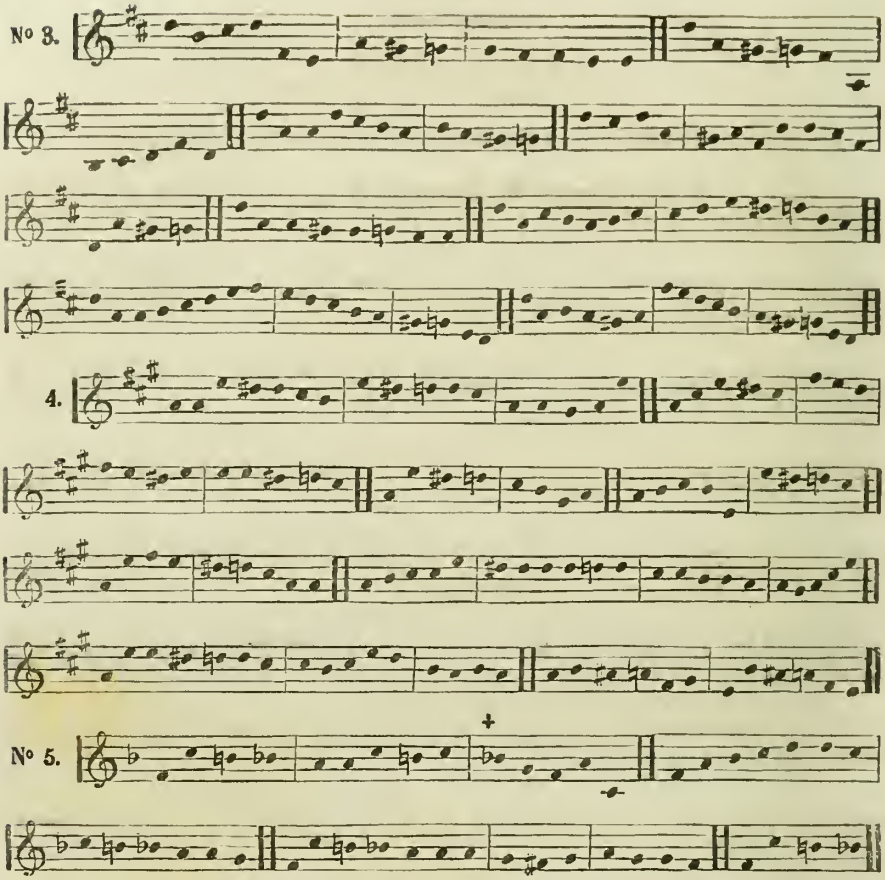
Placez toujours, par la pensée avant et après le dièse, la note supérieure qui sert à le mesurer.

N° 1.



N° 2.

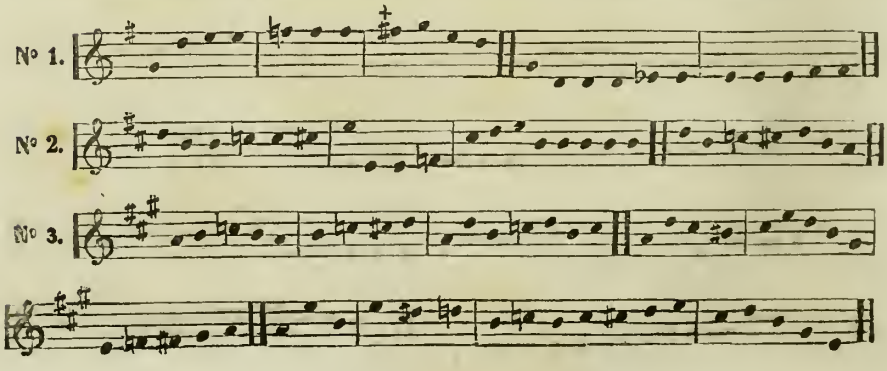




TROISIÈME SÉRIE *(bis)*.

Bémol { pris en *montant*.
précédé de la *note inférieure*.

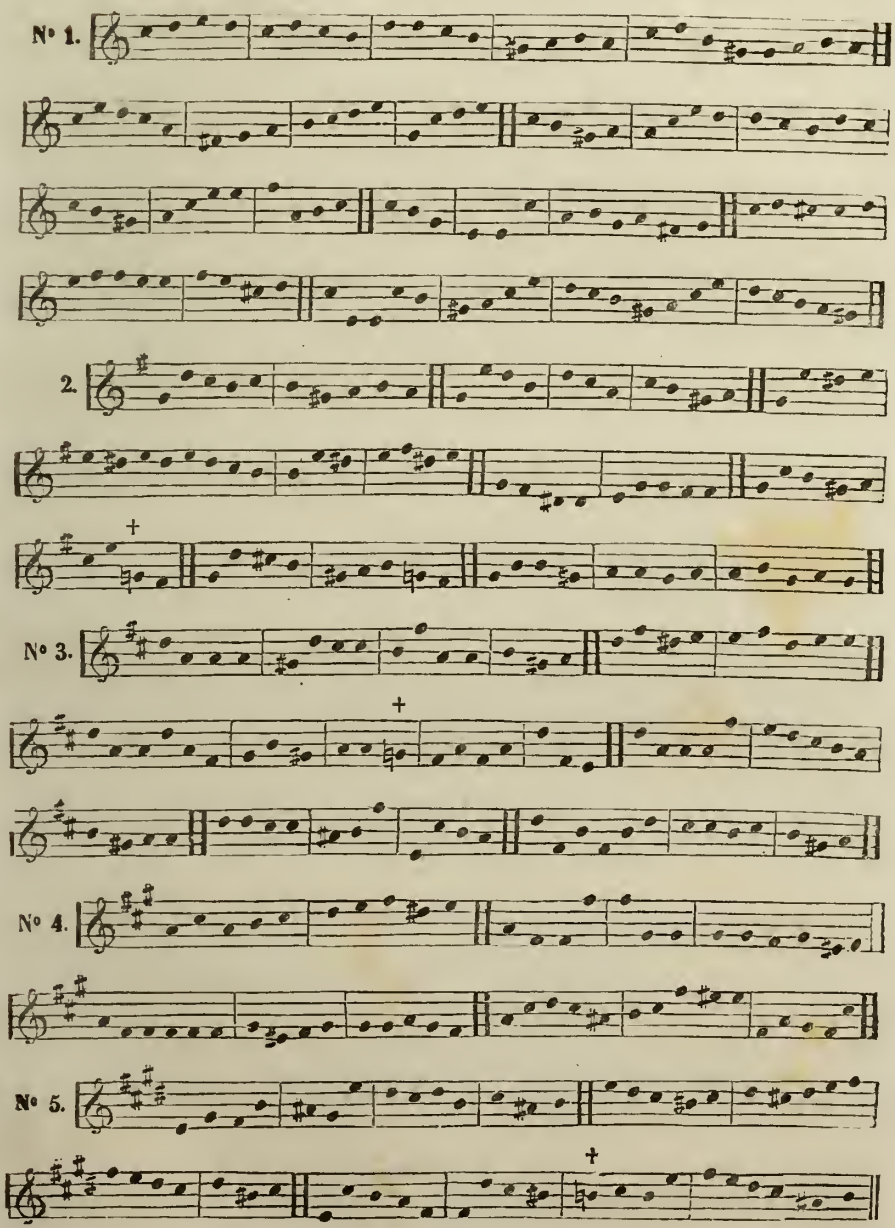
Placez toujours, par la pensée, avant et après le bémol, la note inférieure qui sert à le mesurer.



QUATRIÈME SÉRIE.

Dièse { pris en *descendant*.
suivi de la *note supérieure*.

Placez toujours, par la pensée, avant et après le dièse, la note supérieure qui sert à le mesurer.

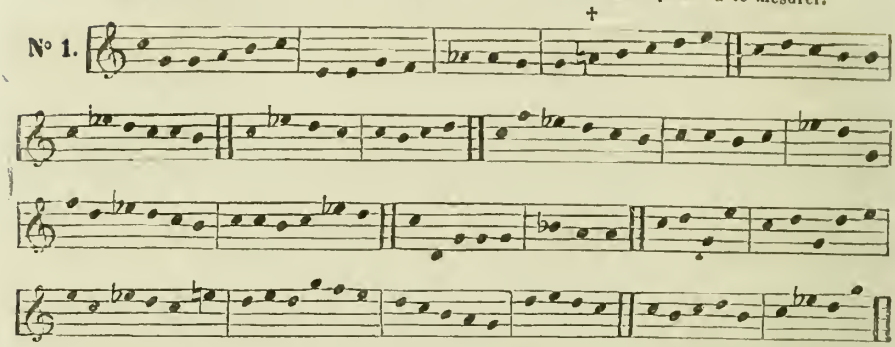


QUATRIÈME SÉRIE *(ois)*.

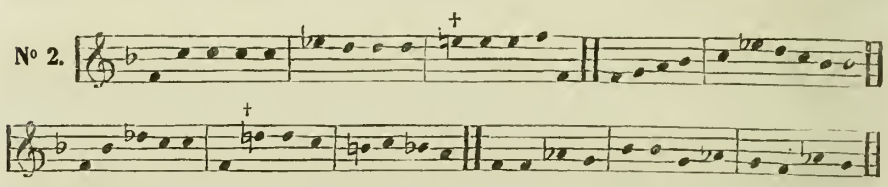
Bémol { pris en *montant*.
suivi de la *note inférieure*

Placez toujours, par la pensée, avant et après le bémol, la note inférieure qui sert à le mesurer.

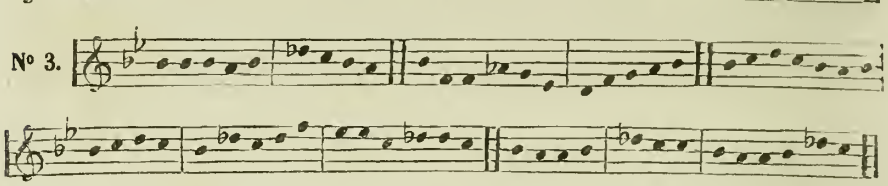
N° 1.



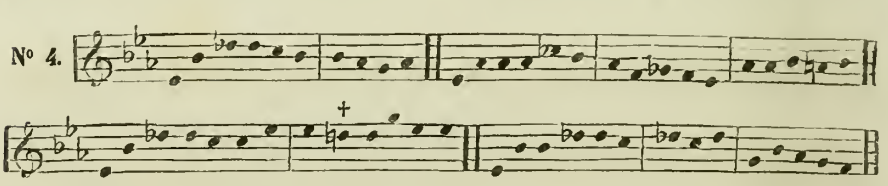
N° 2.



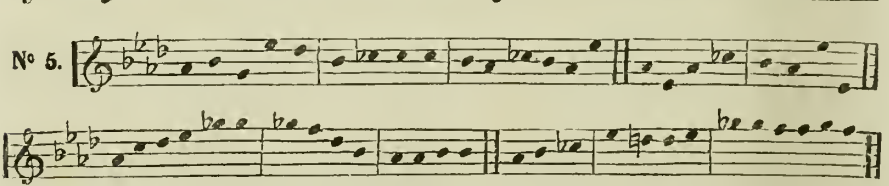
N° 3.



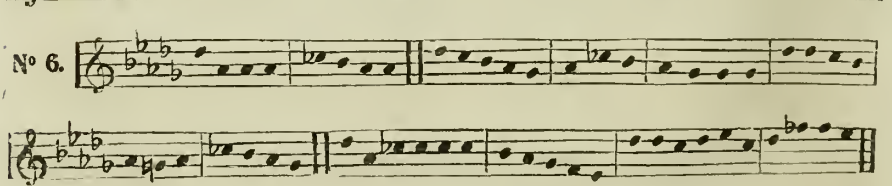
N° 4.



N° 5.



N° 6.

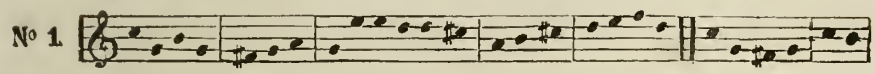


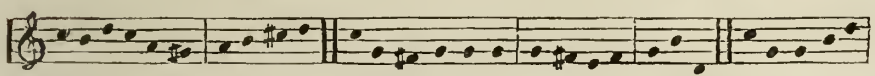
CINQUIÈME SÉRIE.

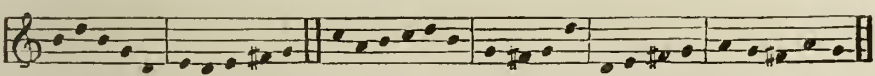
Dièse { pris en *montant.*
suivi de la *note supérieure.*

Placez toujours, par la pensée, avant et après le dièse, la note supérieure qui sert à le mesurer.

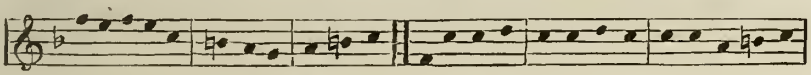
N° 1.

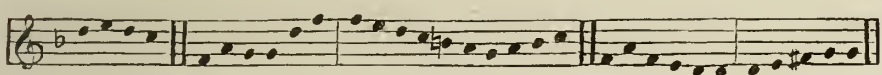


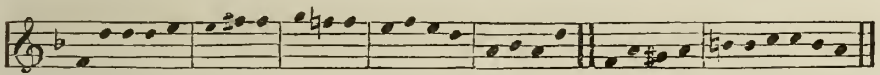


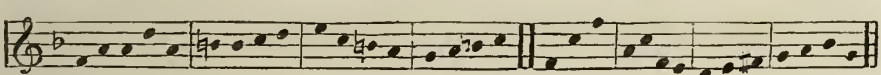


N° 2.

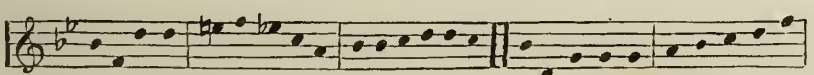


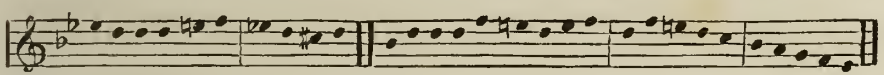


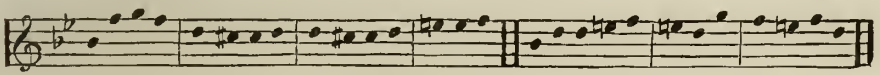




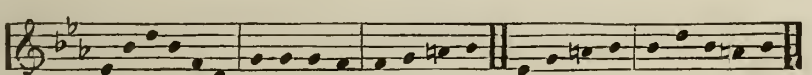
N° 3.

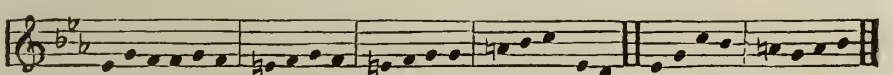




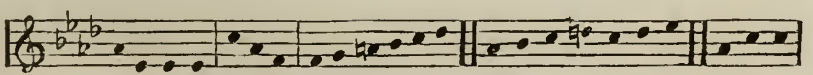


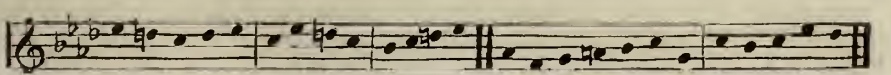
N° 4.





N° 5.

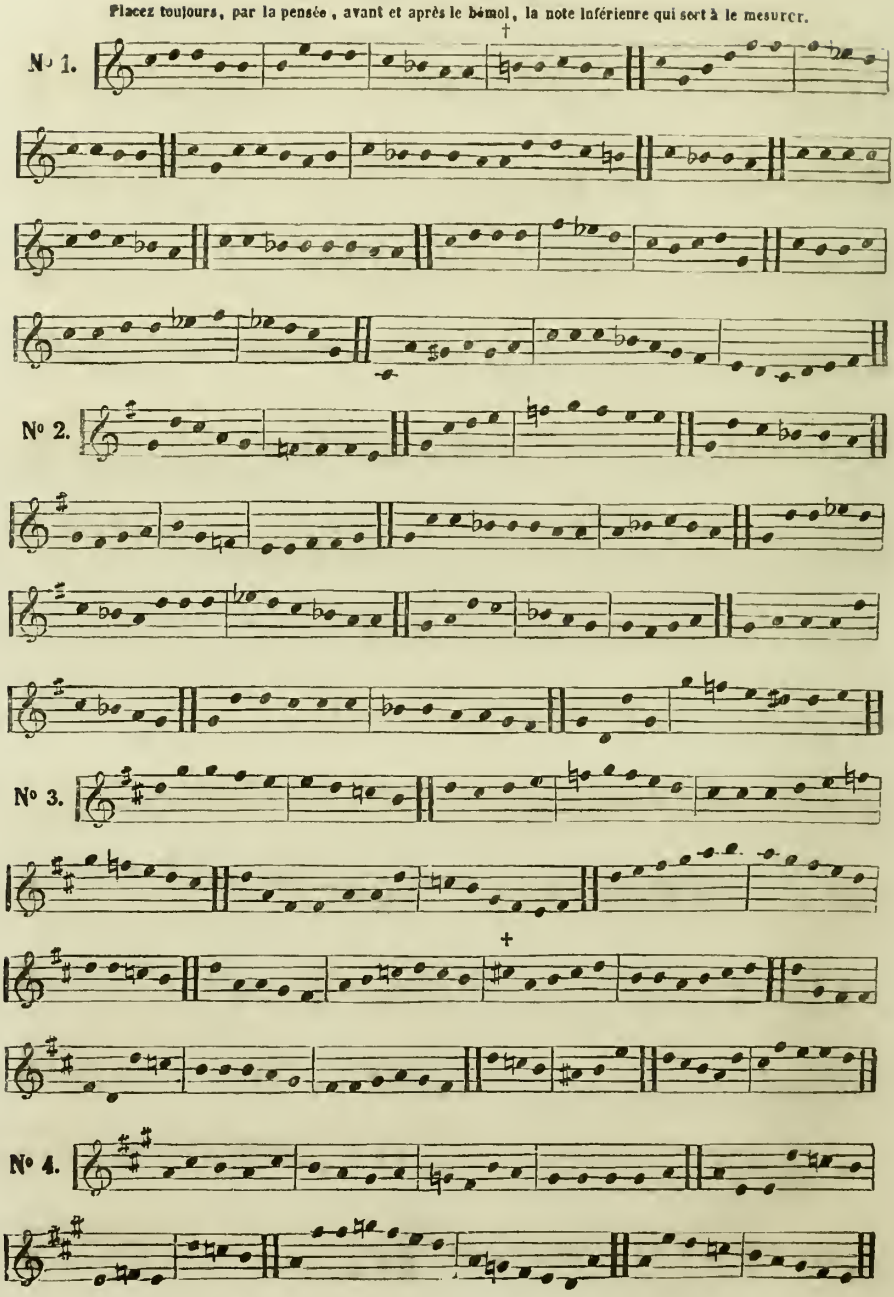




CINQUIÈME SÉRIE *(bis)*.

Bémol { pris en *descendant.*
suivi de la *note inférieure.*

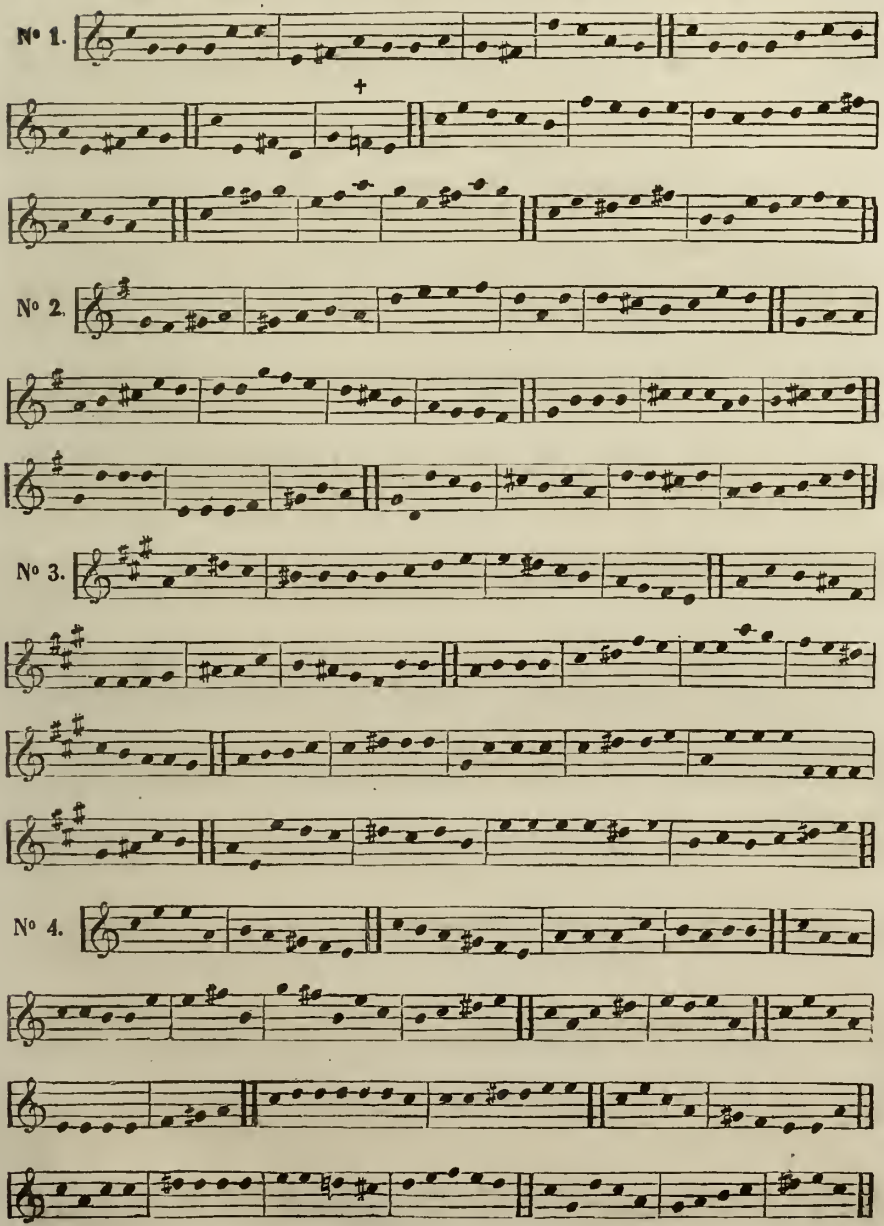
Placez toujours, par la pensée, avant et après le bémol, la note inférieure qui sert à le mesurer.



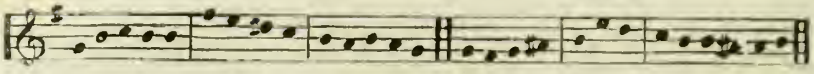
SIXIÈME SÉRIE.

Dièse { pris en *montant*.
privé quelquefois de la *note superieure*.

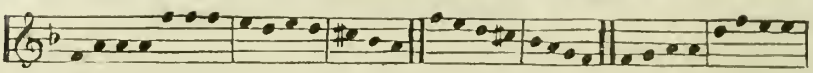
Placez toujours, par la pensée, avant et après le dièse, la note supérieure qui sert à le mesurer.

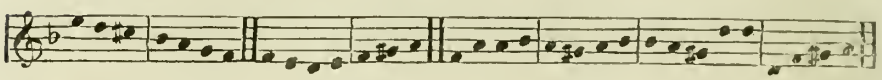


N° 5.



N° 6.



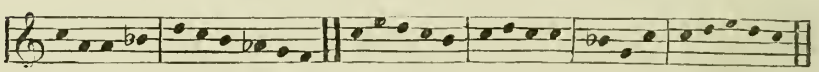


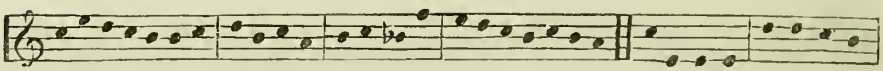
SIXIÈME SÉRIE *(bis)*.

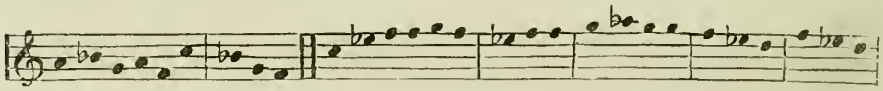
Bémol { pris en *descendant.*
privé quelquefois de la *note inférieure.*

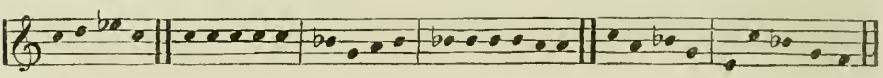
Placez toujours, par la pensée, avant et après le bémol, la note inférieure qui sert à le mesurer.

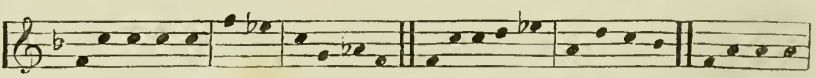
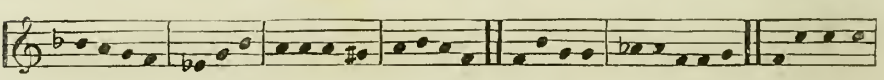
N° 1.

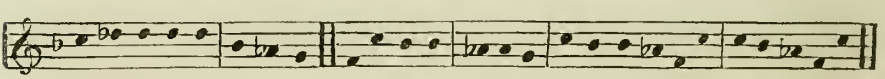




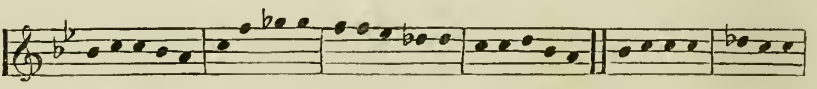


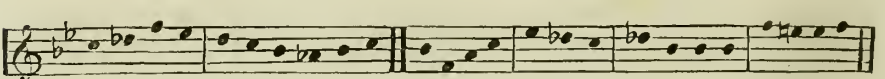


N° 2.



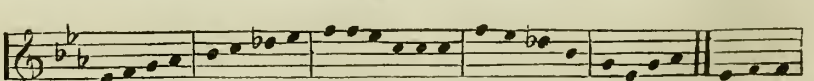


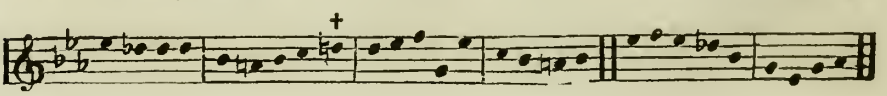
N° 3.





N° 4.



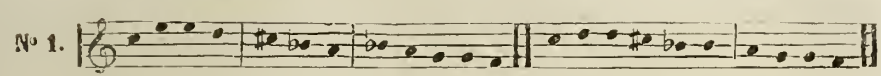


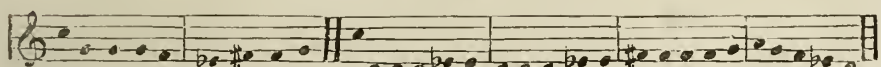
SIXIÈME SÉRIE *(ter)*.

DIÈSE ET BÉMOL PAR DEGRÉS CONJOINTS.

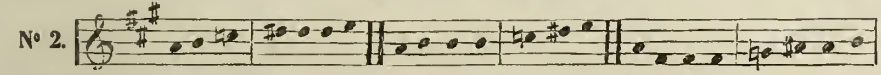
Placez toujours, par la pensée, avant et après { le dièse, la note supérieure qui sert à le mesurer. / le bémol, la note inférieure qui sert à le mesurer.

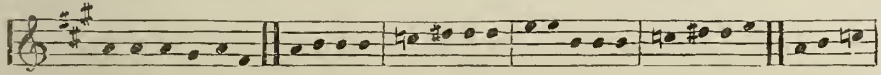
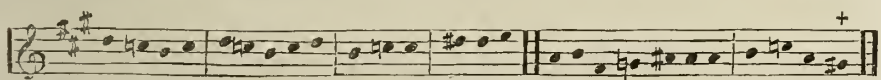
N° 1.

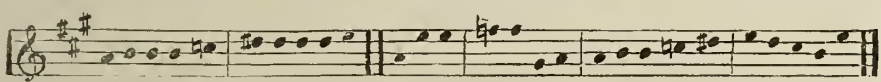




N° 2.





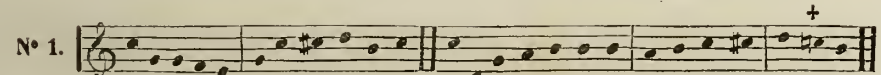


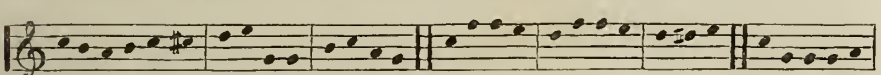
SEPTIÈME SÉRIE.

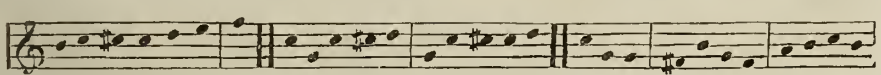
Dièse { pris en *montant*. Intervalle chromatique. / *suivi* de la *note supérieure*.

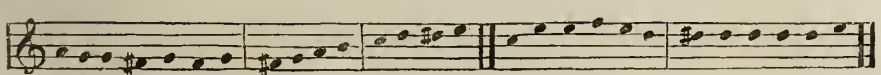
Placez toujours, par la pensée, avant et après le dièse, la note supérieure qui sert à le mesurer.

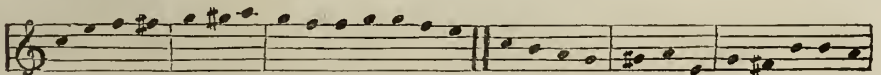
N° 1.

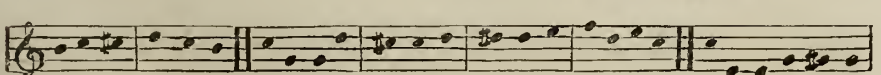


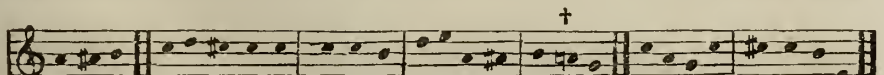


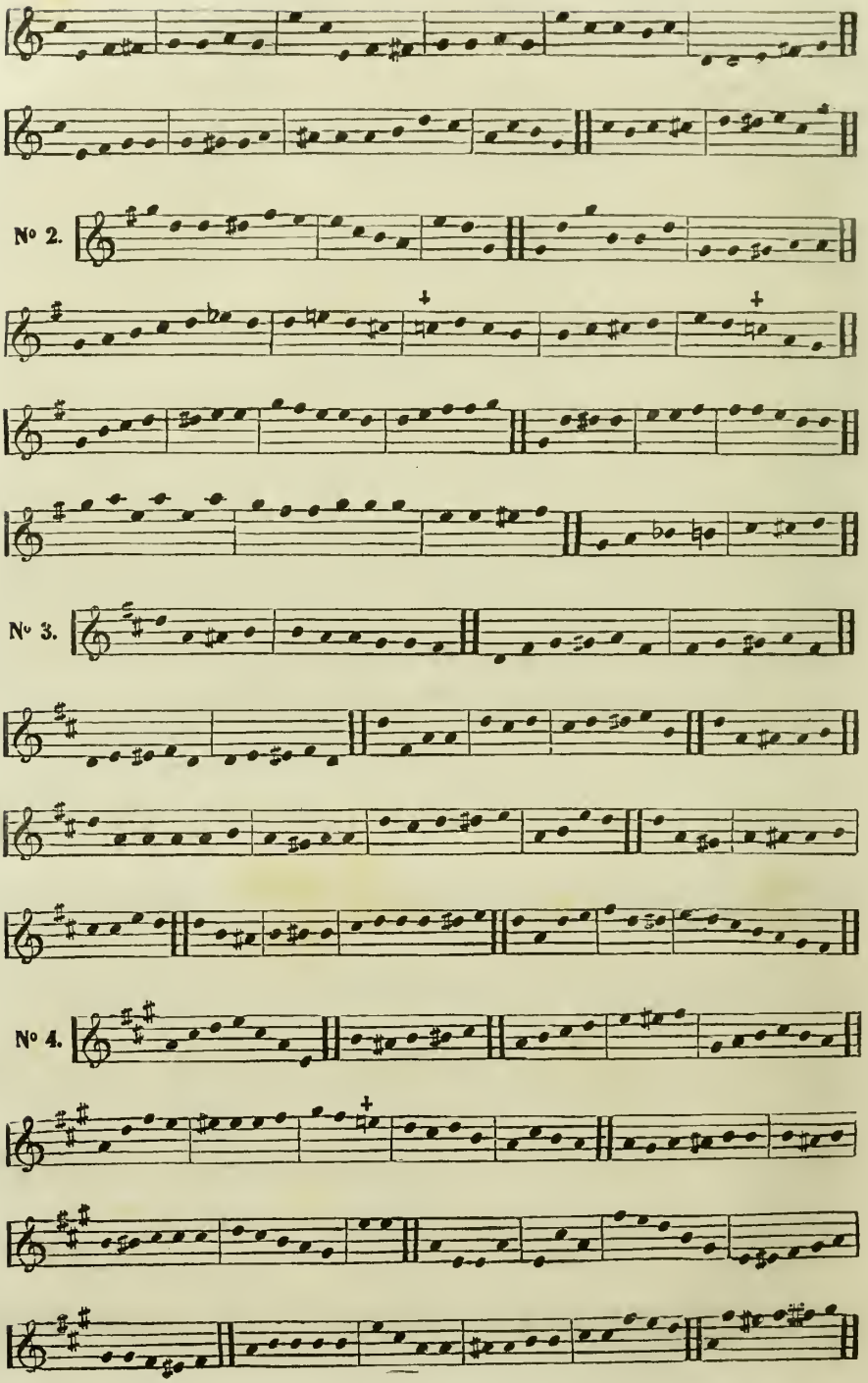




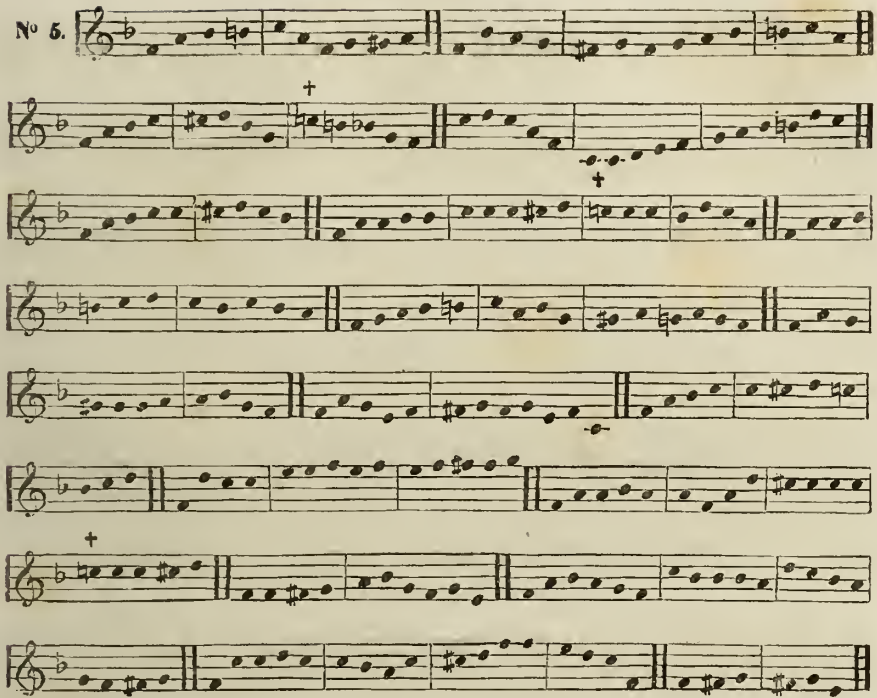







Nº 2.
Nº 3.
Nº 4.

N° 5.

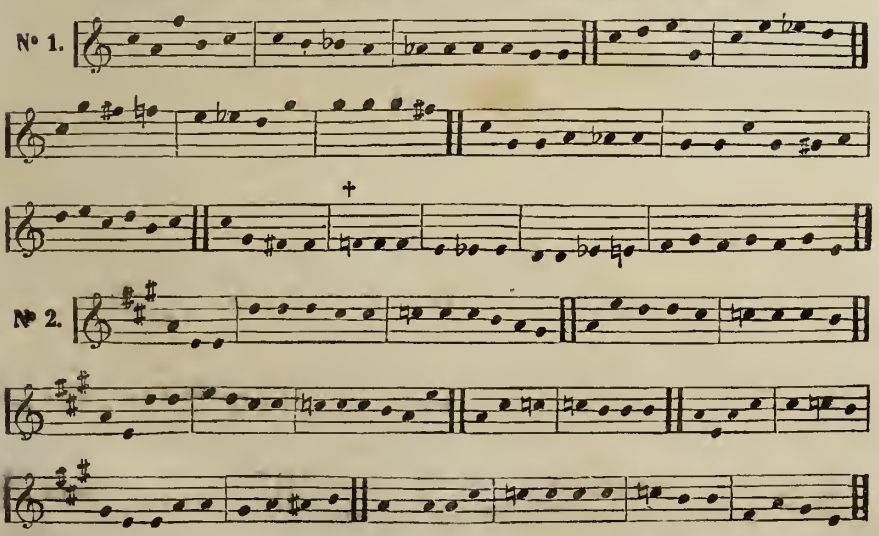


SEPTIÈME SÉRIE *(bis)*.

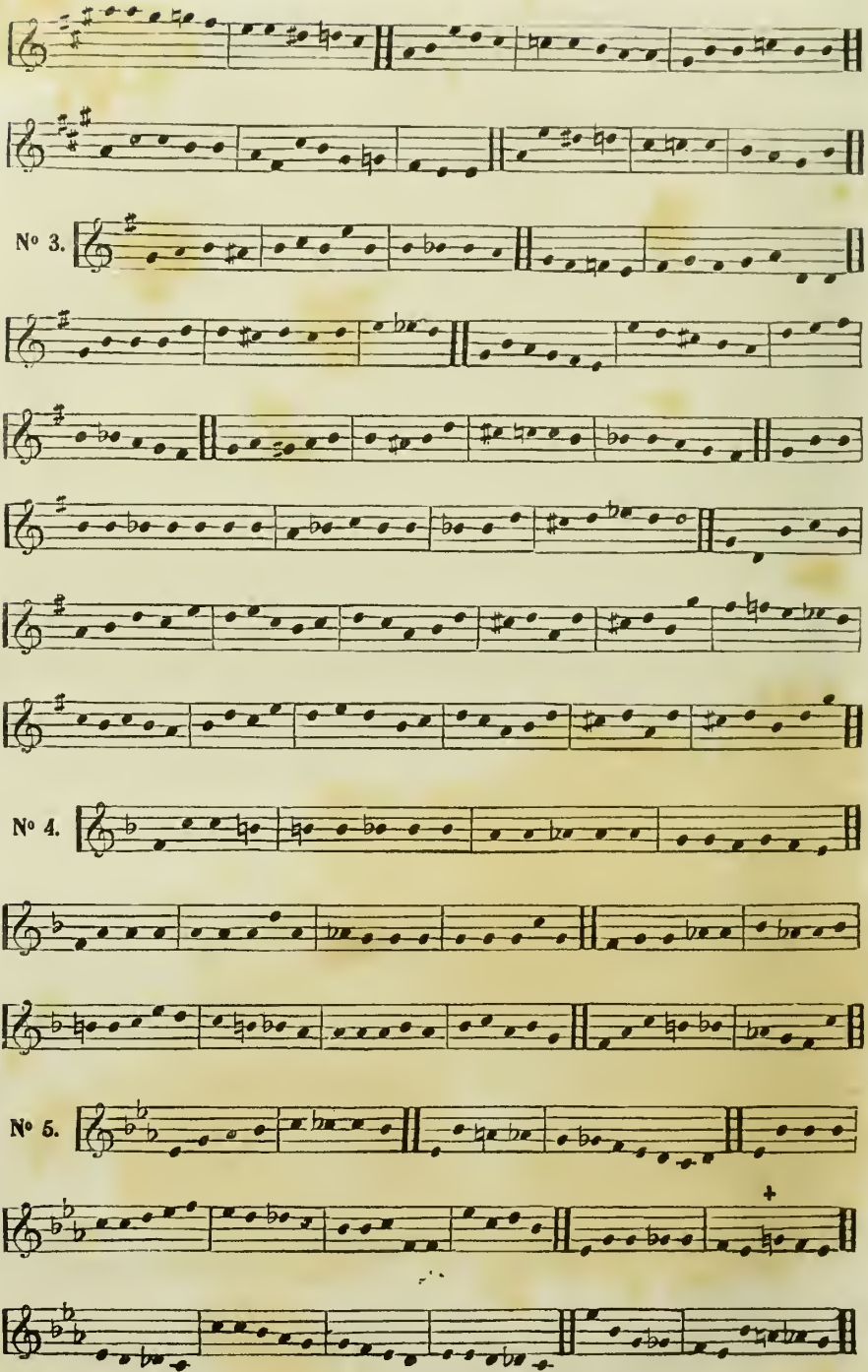
Bémol { pris en *descendant.* Intervalle chromatique.
suivi de la *note inférieure.*

Placez toujours, par la pensée, avant et après le bemol, la note inférieure qui sert à le mesurer.

N° 1.



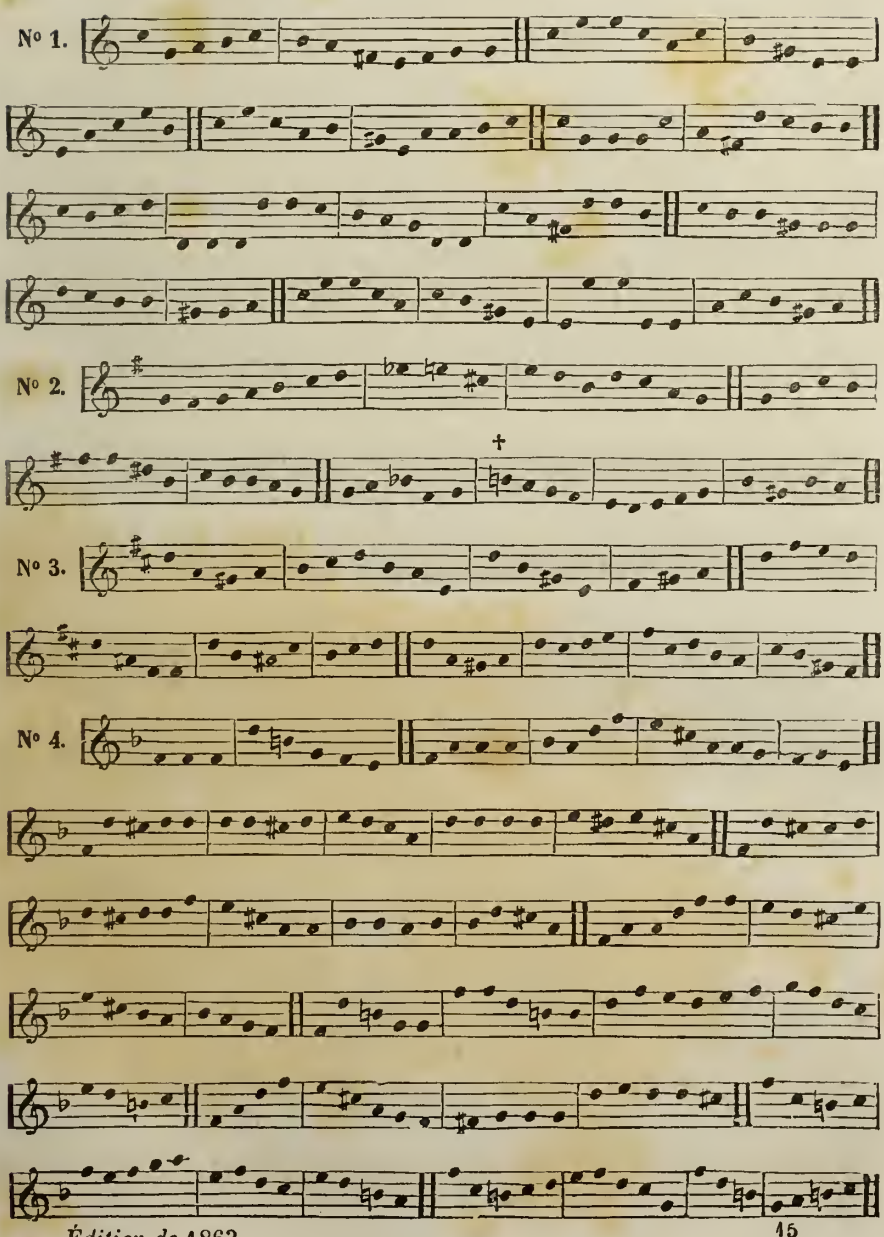
N° 2.


N° 3.
N° 4.
N° 5.

HUITIÈME SÉRIE.

Dièse { pris en *descendant* à intervalle de tierce.
privé quelquefois de la *note supérieure*.

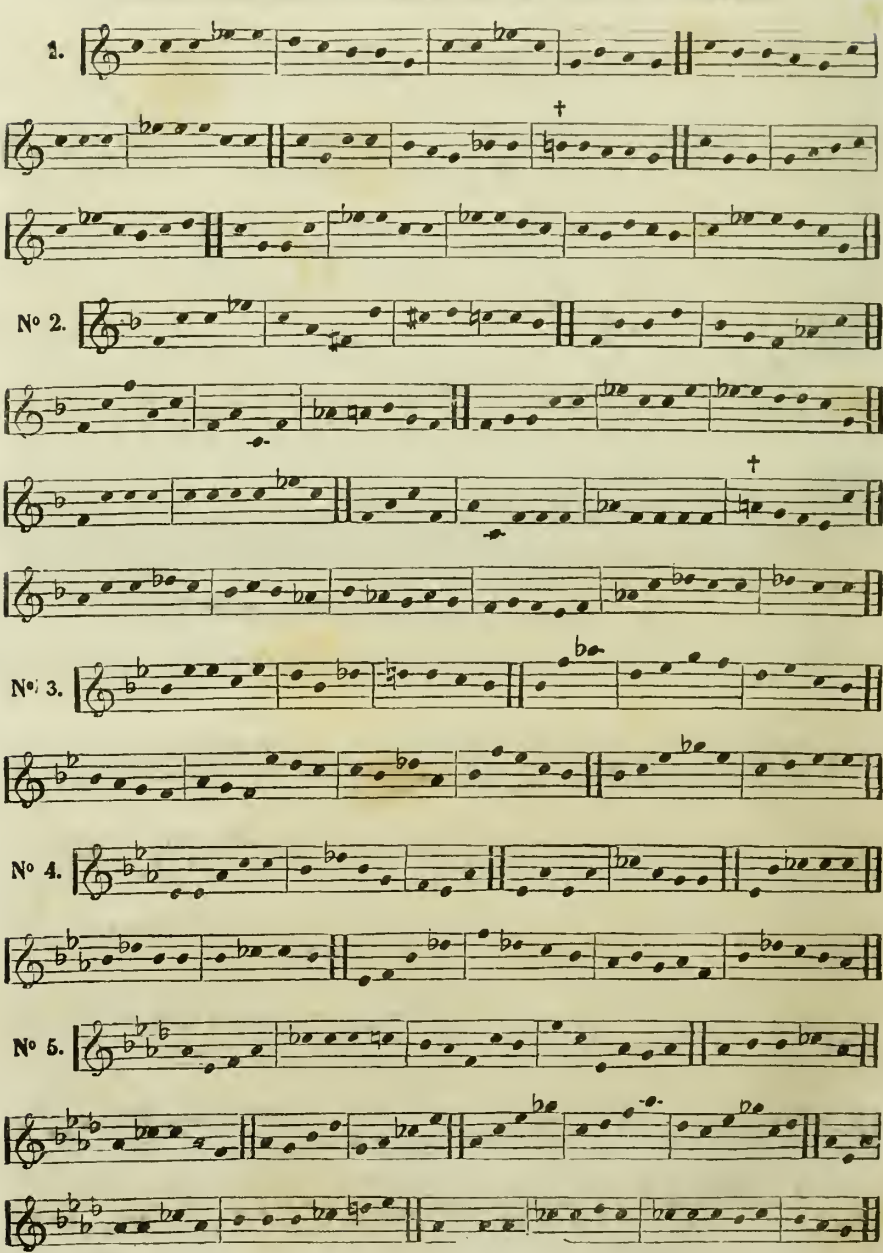
Placez toujours, par la pensée, avant et après le dièse, la note supérieure qui sert à le mesurer.



HUITIÈME SÉRIE *(bis)*.

BÉMOL { pris en *montant* à intervalle de tierce.
privé quelquefois de la *note inférieure*.

Placez toujours, par la pensée, avant et après le bémol, la note inférieure qui sert à le mesurer.

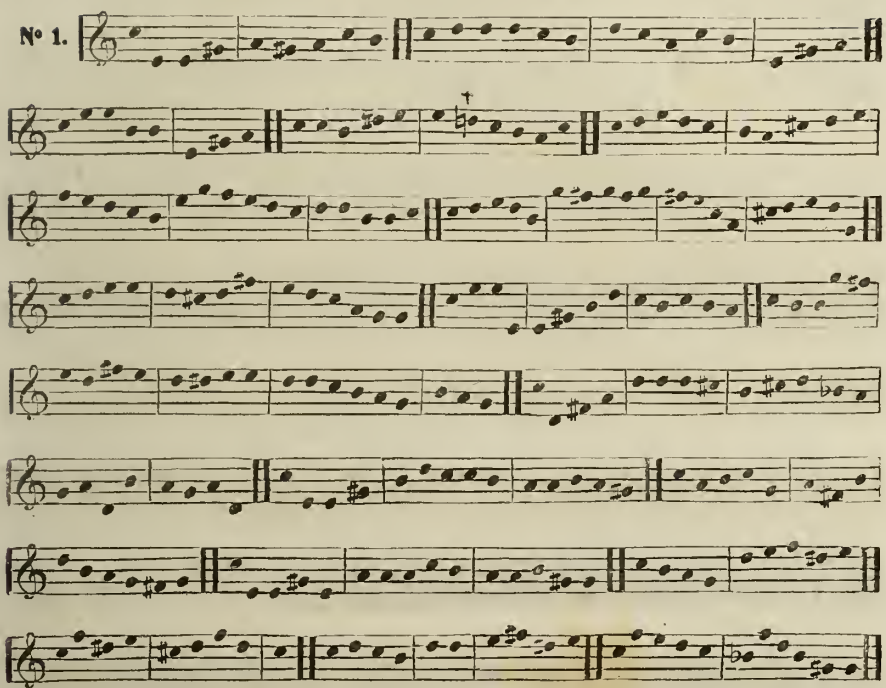


NEUVIÈME SÉRIE.

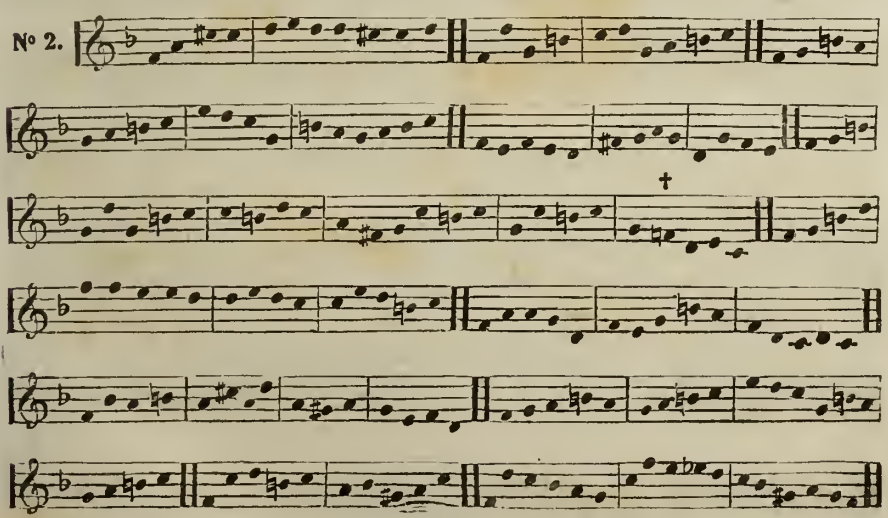
Dièse { pris en *montant* à intervalle de tierce.
privé quelquefois de la *note supérieure*.

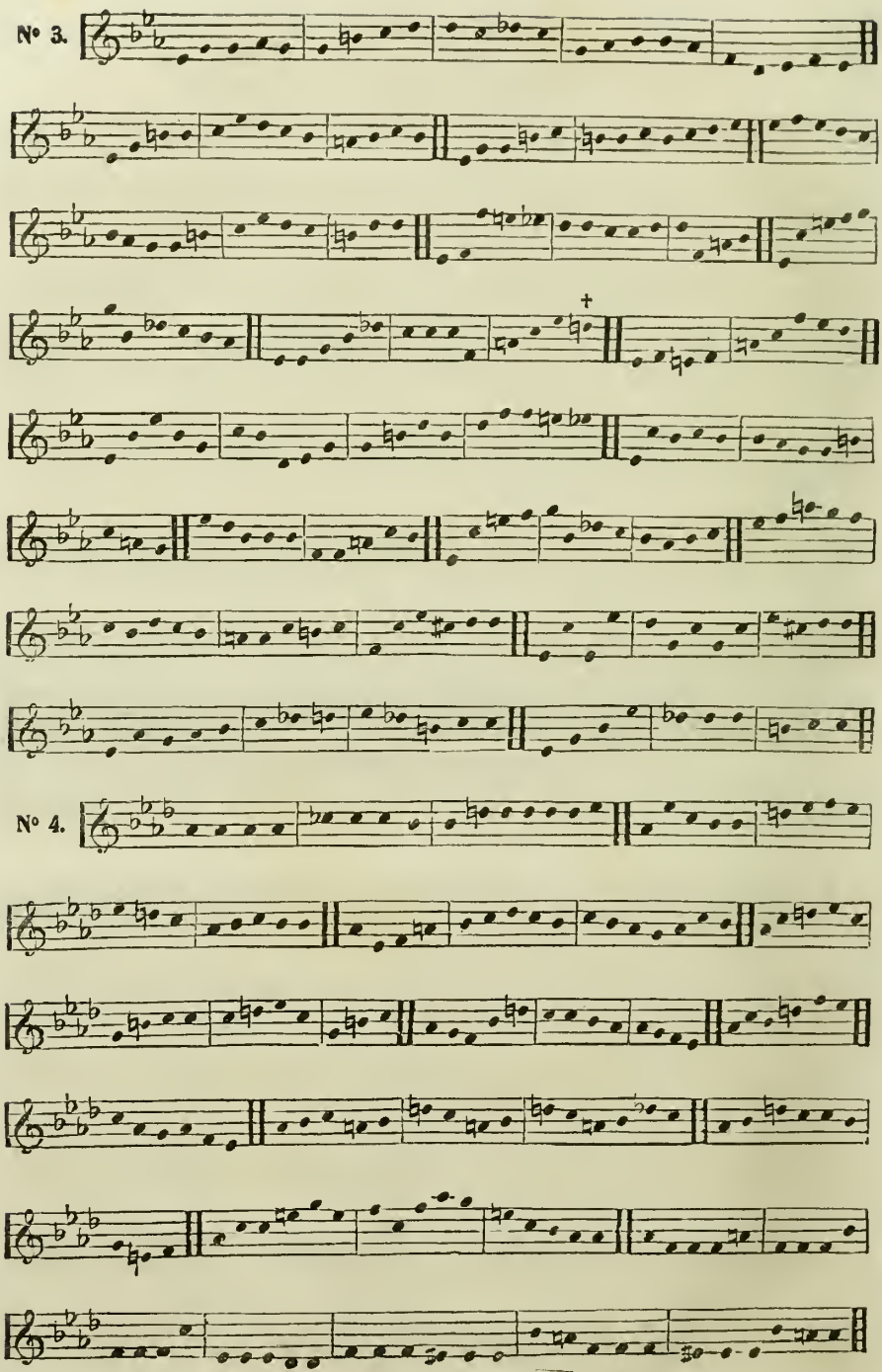
Placez toujours, par la pensée, avant et après le dièse, la note supérieure qui sert à le mesurer.

N° 1.



N° 2.



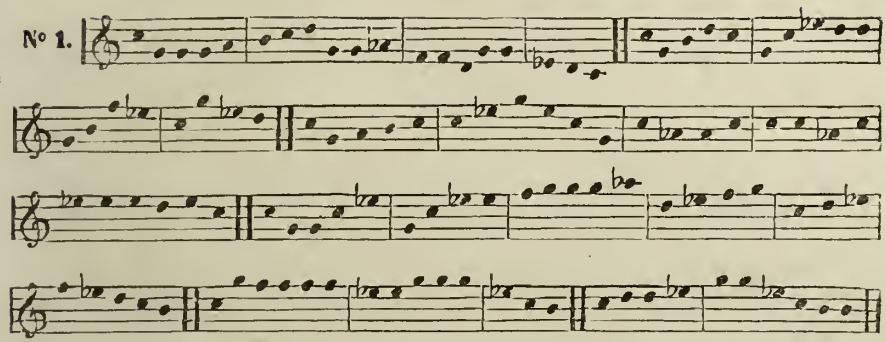

N° 3.
N° 4.

NEUVIÈME SÉRIE *(bis)*.

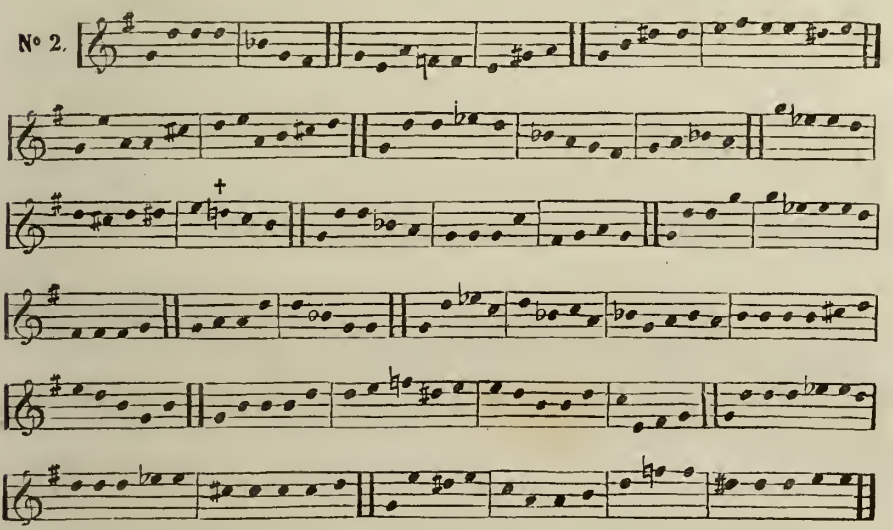
BÉMOL { pris en *descendant*, à intervalle de tierce.
privé quelquefois de la *note inférieure*

Placez toujours, par la pensée, avant et après le bémol, la note inférieure qui sert à le mesurer.

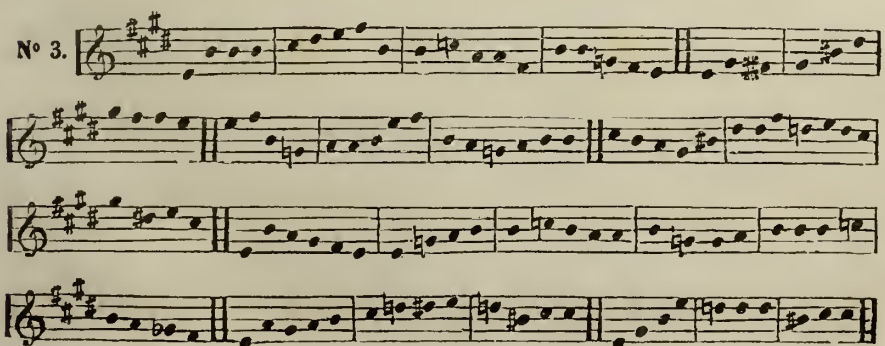
N° 1.



N° 2.

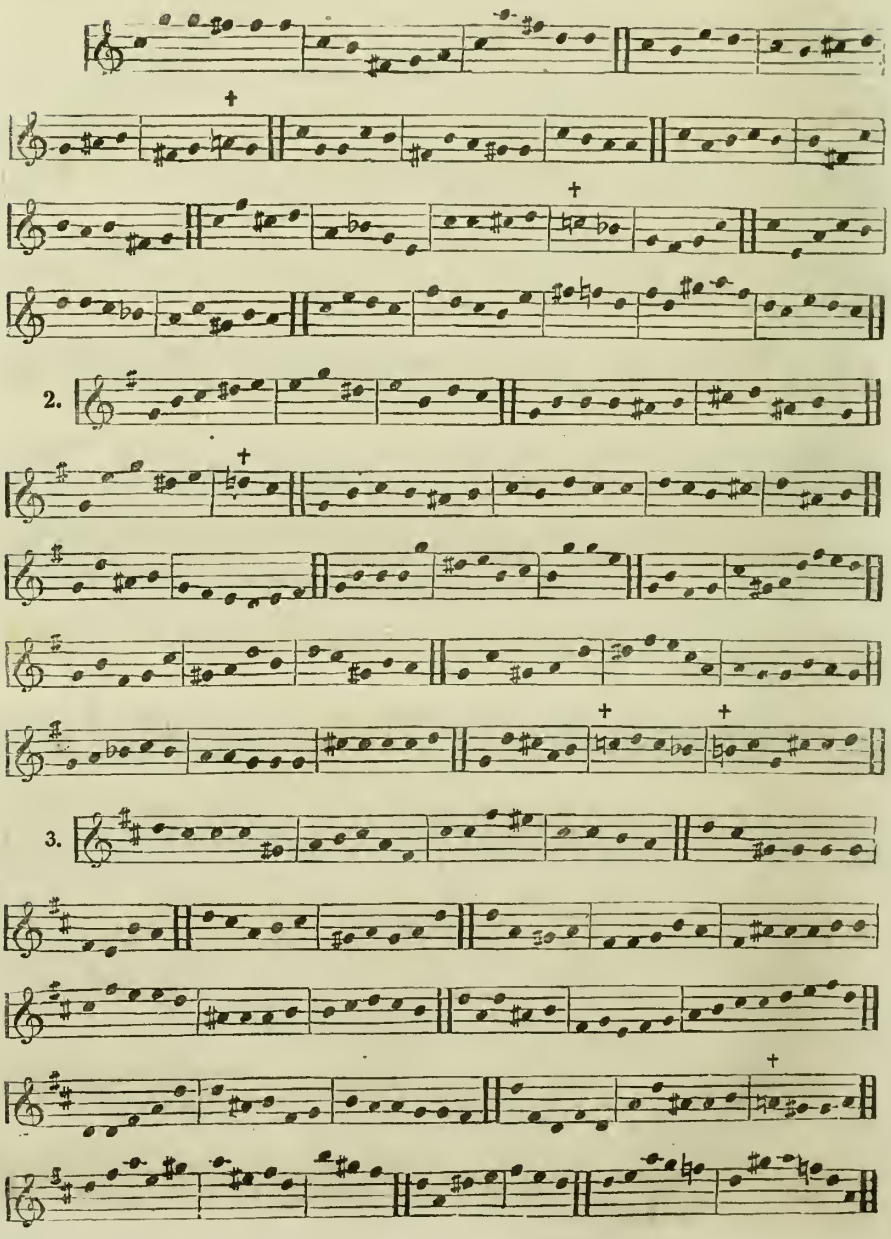


N° 3.



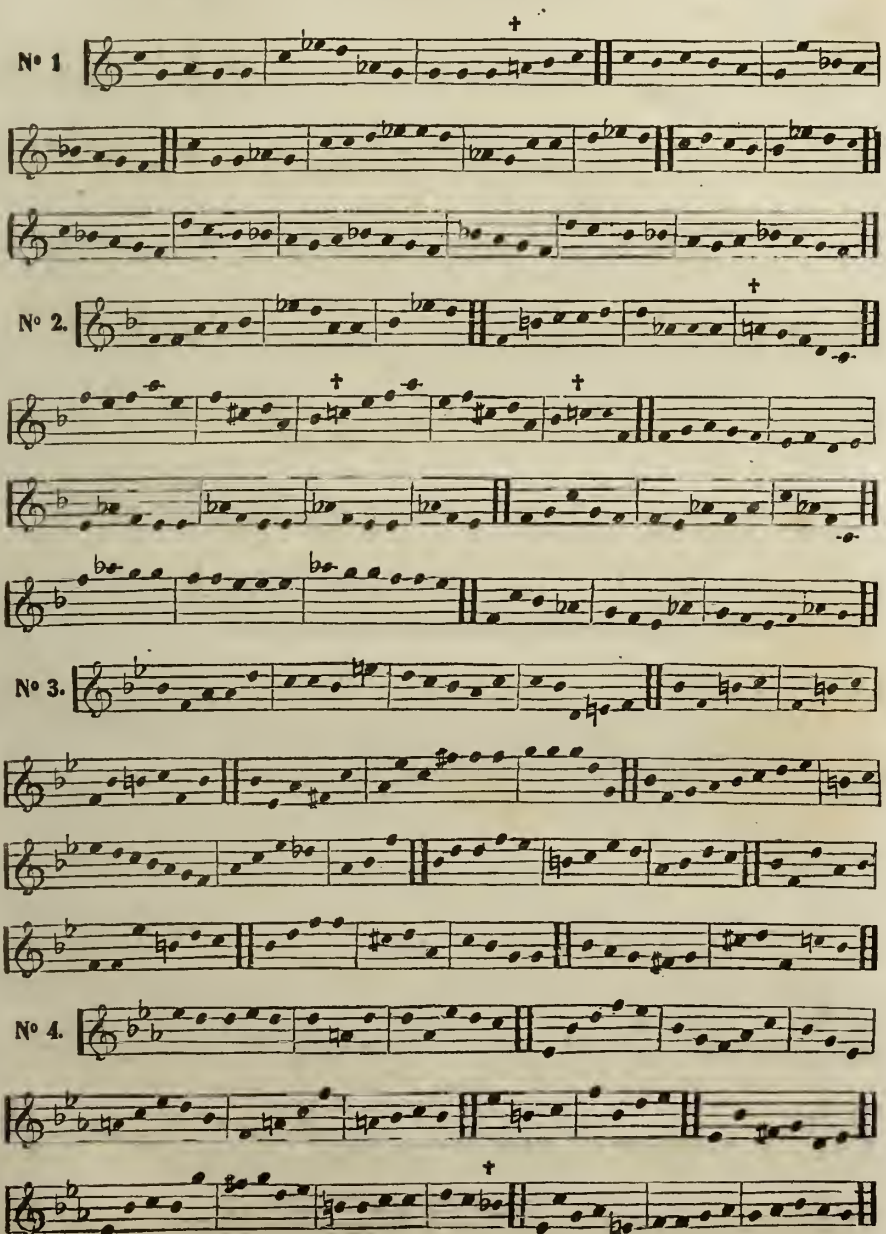
DIXIÈME SÉRIE.

Dièse { pris en *descendant* et en *montant* à intervalle de quarte.
privé quelquefois de la *note supérieure.*

Placez toujours, par la pensée, avant et après le dièse, la note supérieure qui sert à le mesurer.

DIXIÈME SÉRIE *(bis)*.

BÉMOL { pris en *montant* et en *descendant* à intervalle de quarte.
privé quelquefois de la *note inférieure*.

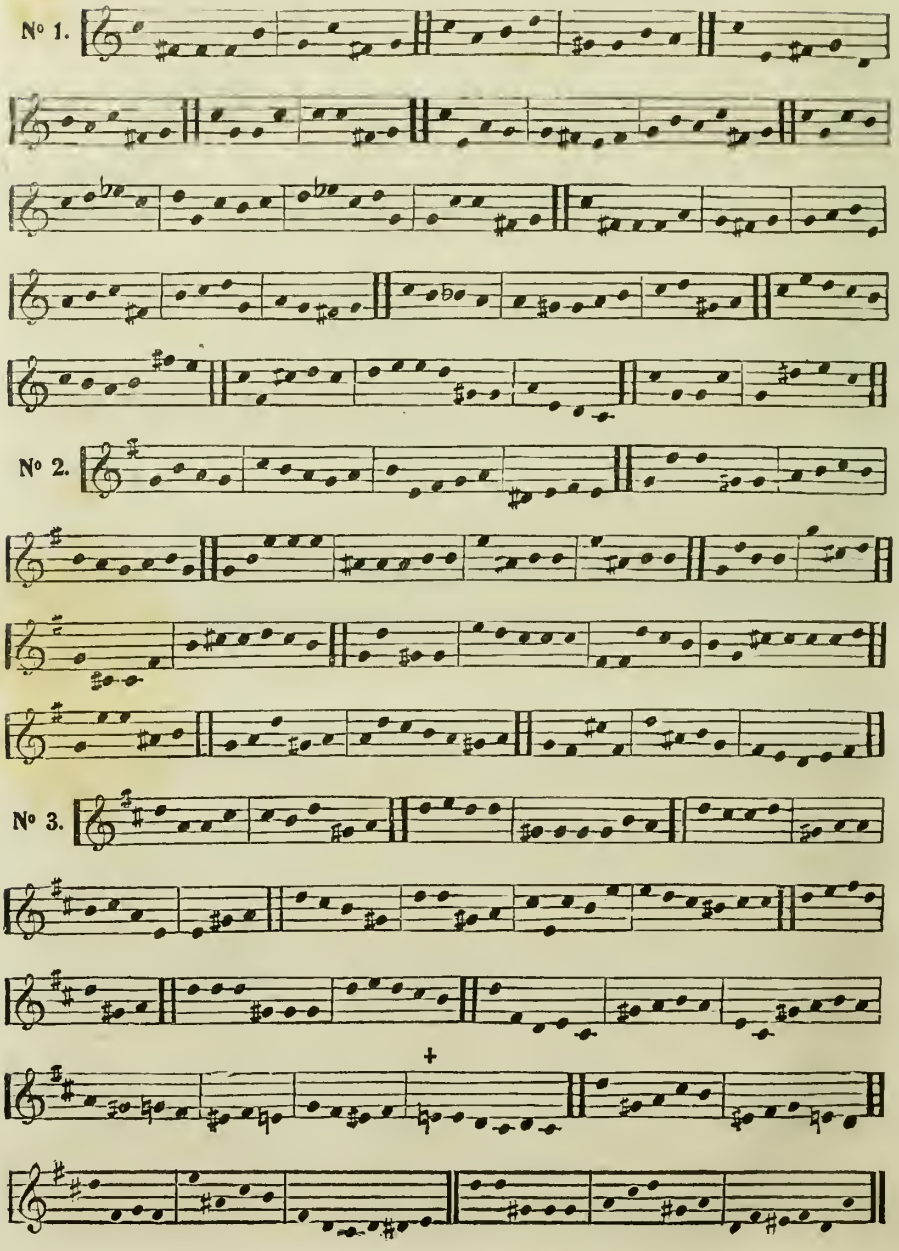
Placez toujours, par la pensée, avant et après le bémol, la note supérieure qui sert à le mesurer.



ONZIÈME SÉRIE.

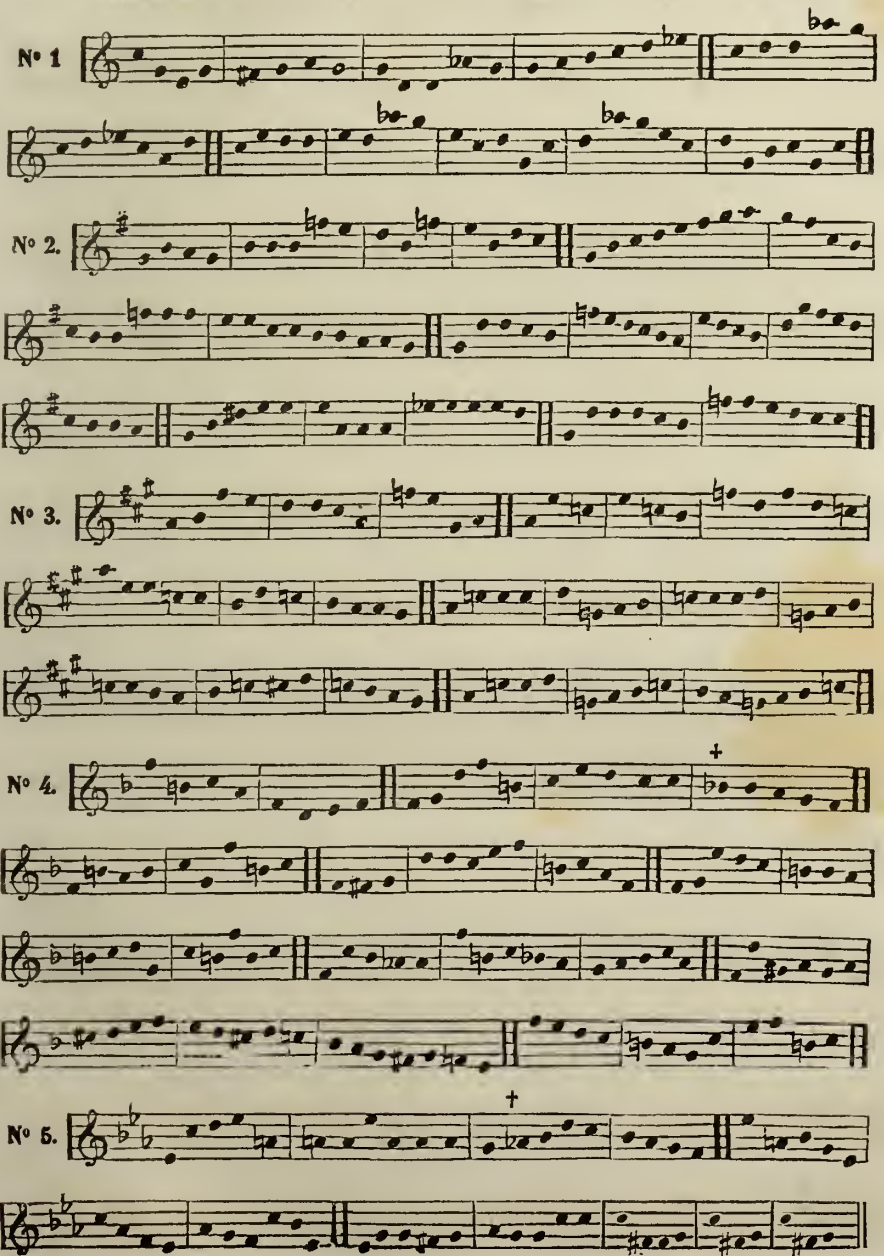
Dièse { pris en *descendant* et en *montant*, à intervalle de quinte.
privé quelquefois de la *note supérieure*.

Placez toujours, par la pensée, avant et après le dièse, la note supérieure qui sert à le mesurer.



ONZIÈME SÉRIE *(bis)*.

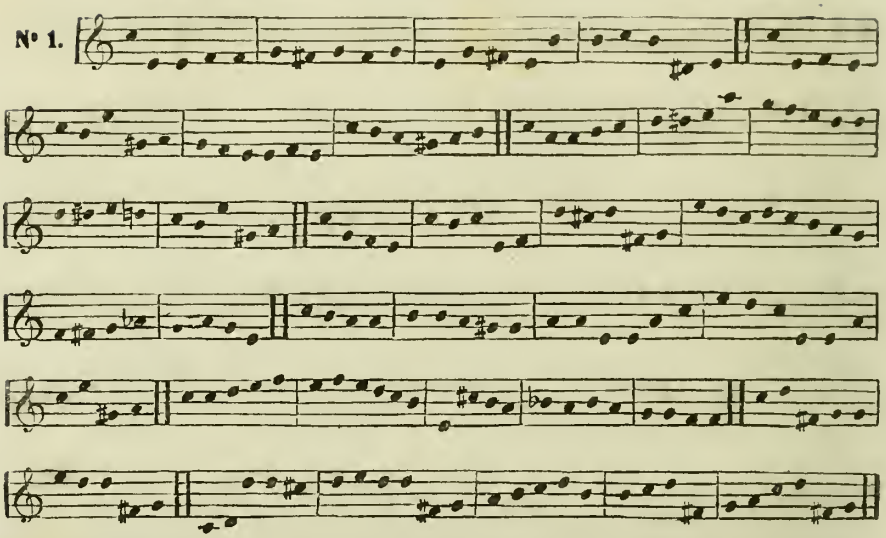
Bémol { pris en *montant* et en *descendant*, à intervalle de quinte.
{ *privé* quelquefois de la *note inférieure*.

Placez toujours, par la pensée, avant et après le bémol, la note inférieure qui sert à le mesurer.

DOUXIÈME SÉRIE.

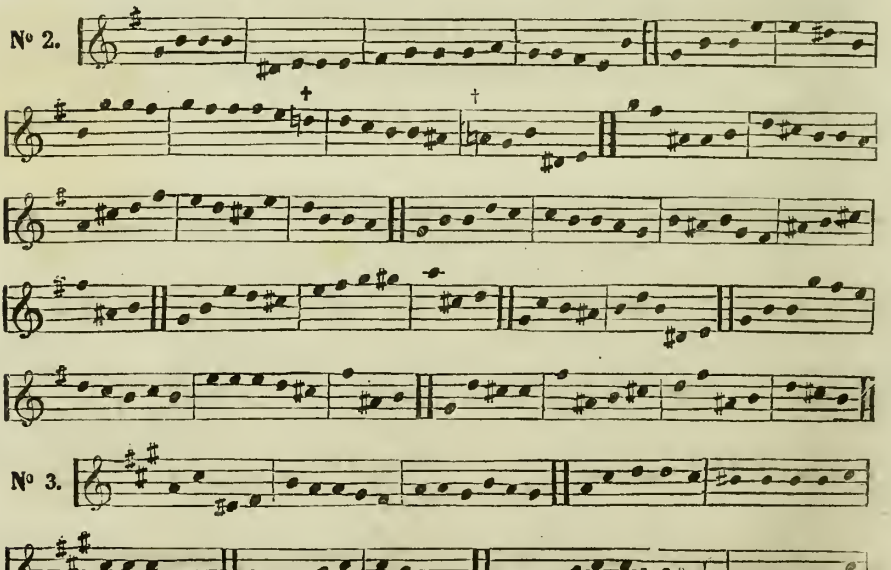
Dièse } pris en *descendant* et en *montant*, à intervalle de sixte.
{ *privé* quelquefois de la *note supérieure*.

Placez toujours, par la pensée, avant et après le dièse, la note supérieure qui sert à le mesurer.

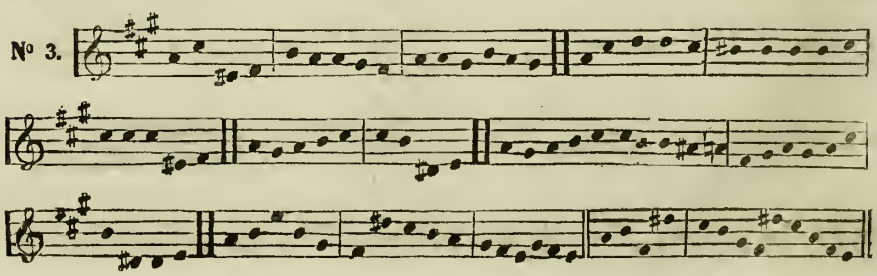
N° 1.



N° 2.

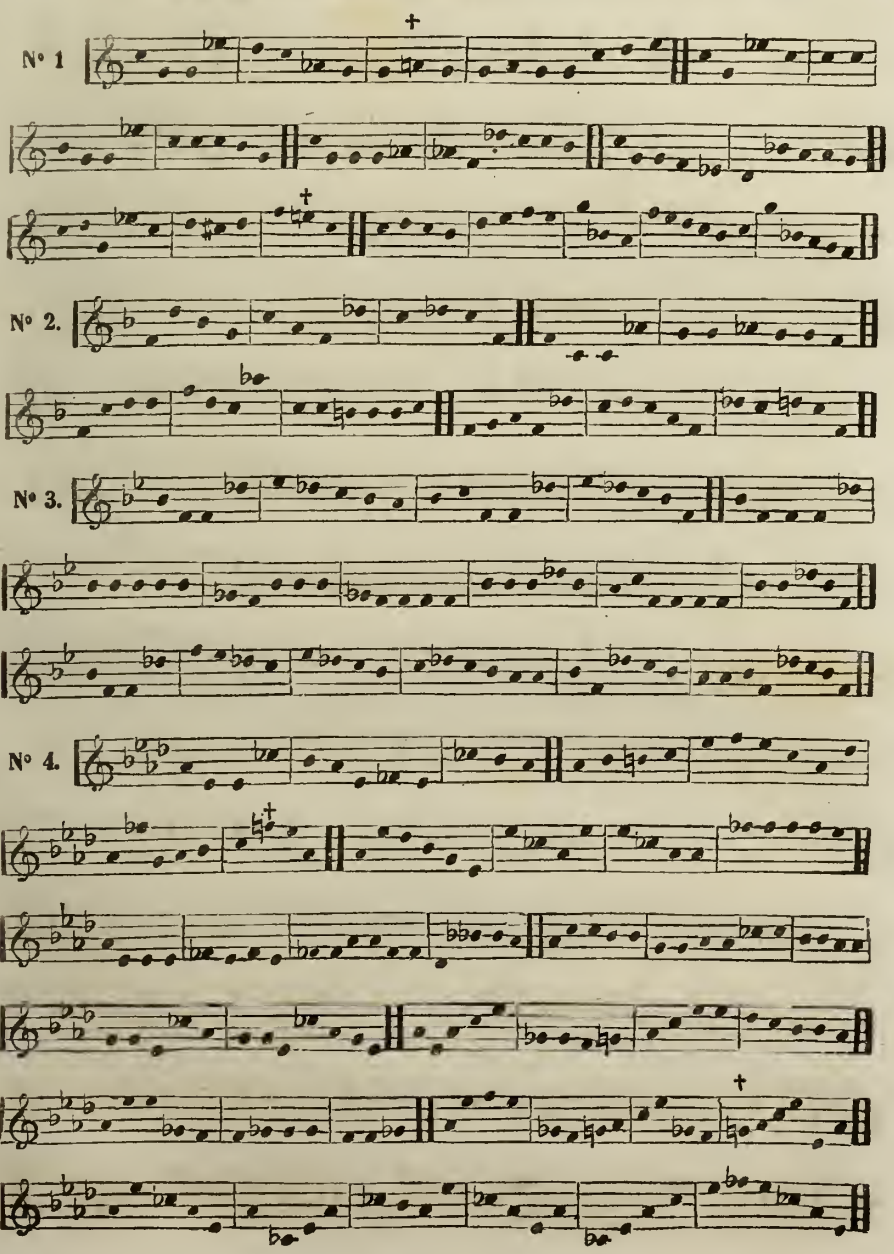


N° 3.



DOUZIÈME SÉRIE (*bis*)

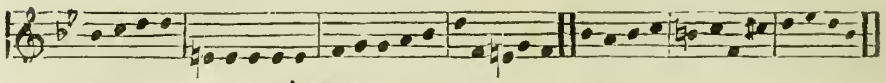
BÉMOL { pris en *montant* et en *descendant*, à intervalle de **sixte**.
privé quelquefois de la *note inférieure*.

Placez toujours, par la pensée, avant et après le bémol, la note supérieure qui sert à le mesurer.

TREIZIÈME SÉRIE.

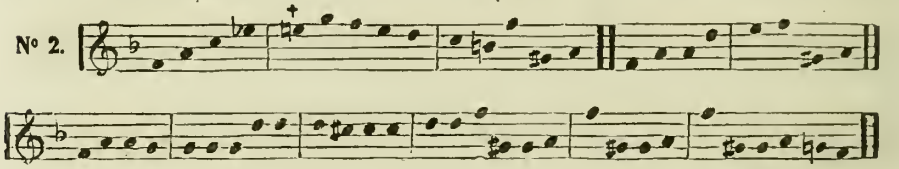
Dièse { pris en *montant* et en *descendant*, à intervalle de septième, etc.
privé quelquefois de la *note supérieure*.

Placez toujours, par la pensée, avant et après le dièse, la note supérieure qui sert à le mesurer.

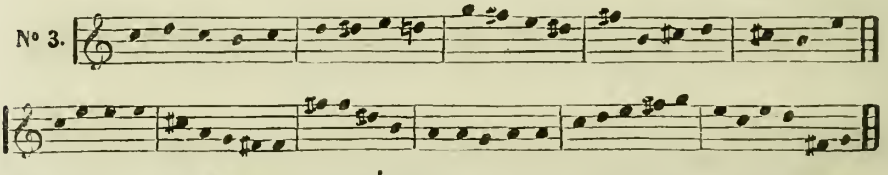
N° 1.



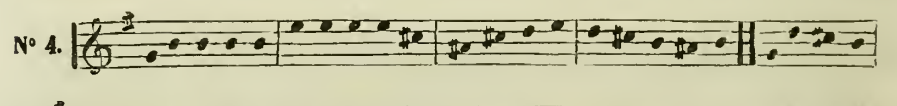
N° 2.

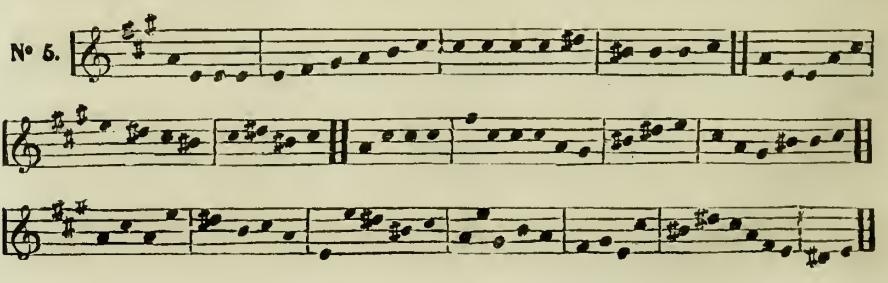


N° 3.

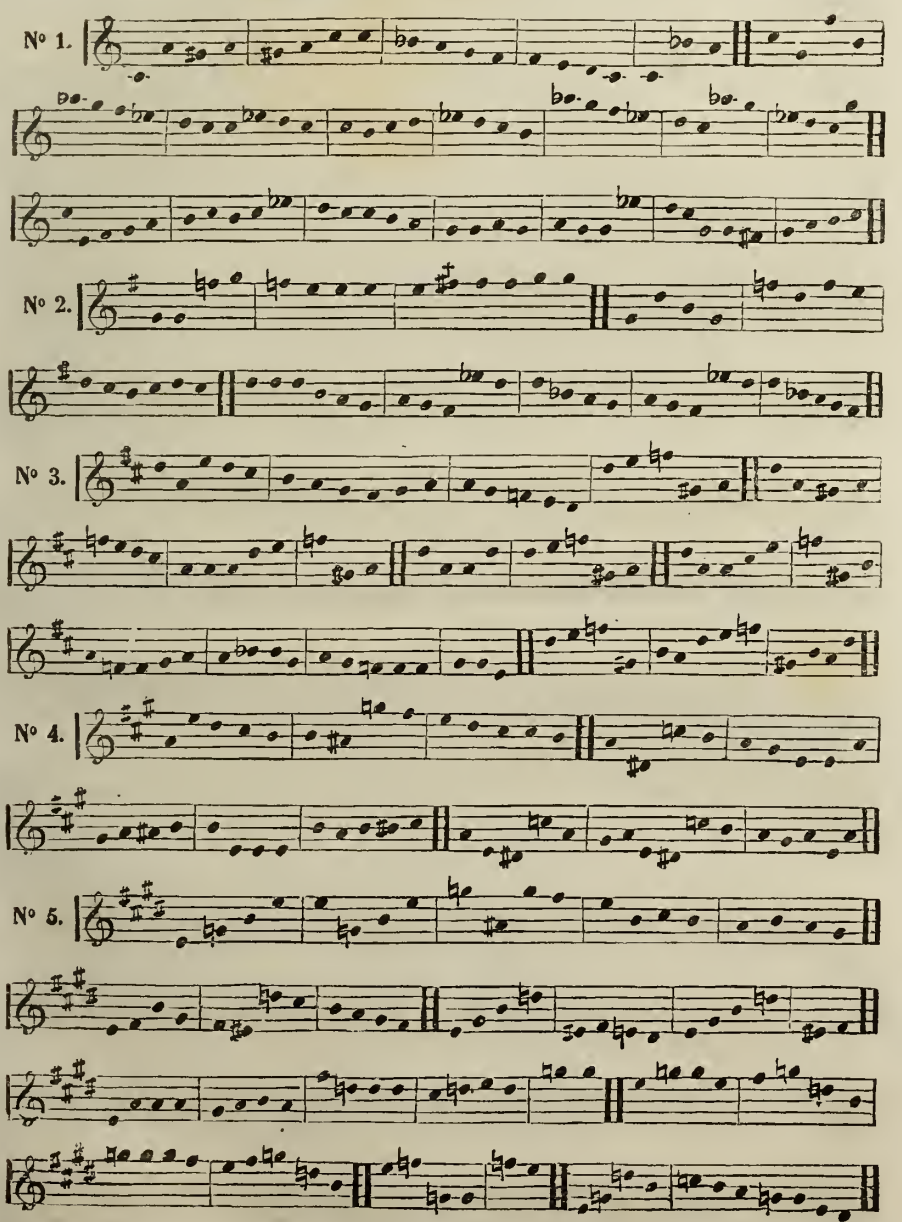
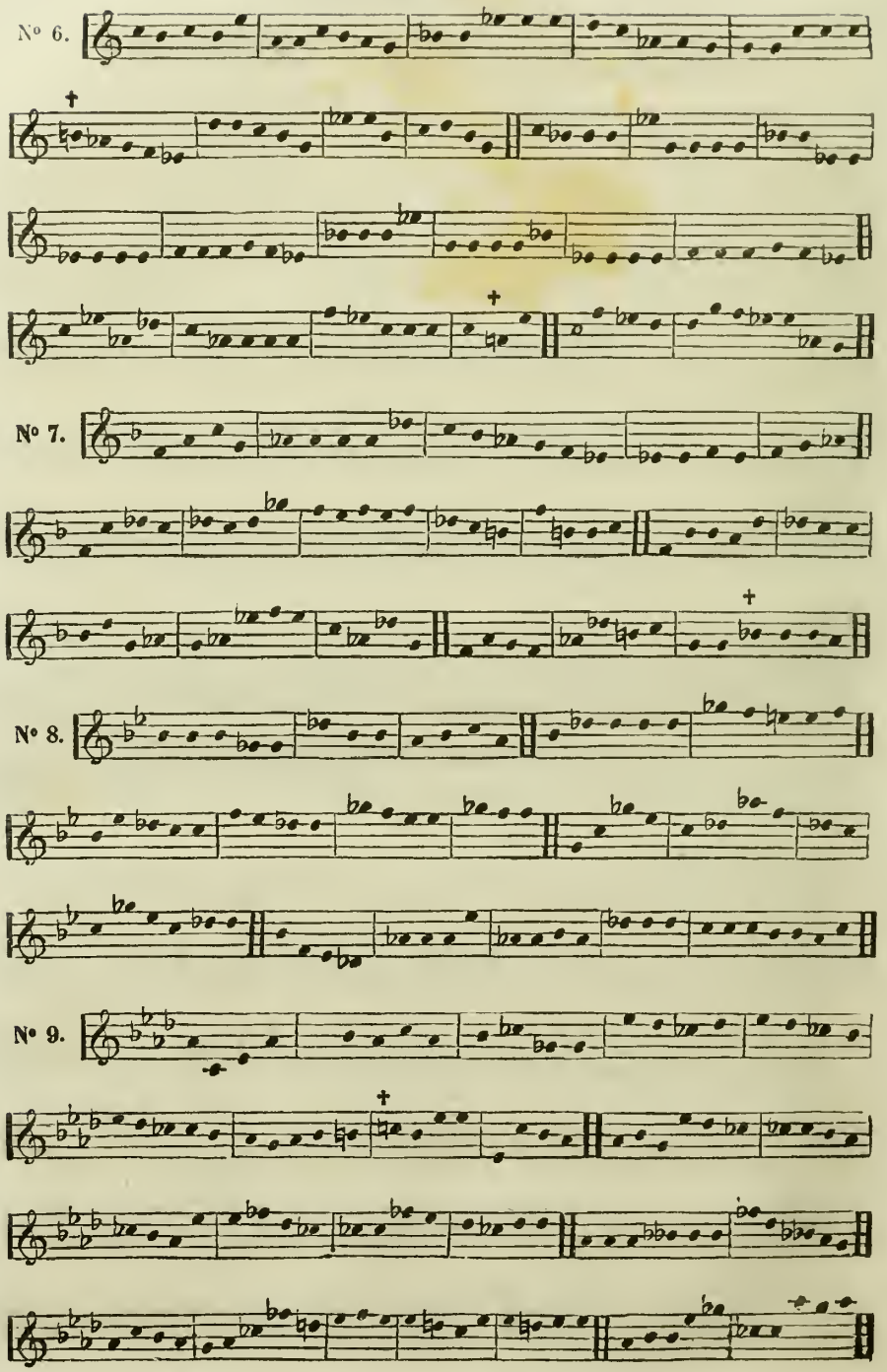


N° 4.



N° 5.

TREIZIÈME SÉRIE *(bis)*.

BÉMOL { pris en *montant* et en *descendant*, à intervalle de septième, etc.
privé quelquefois de la *note inférieure*.

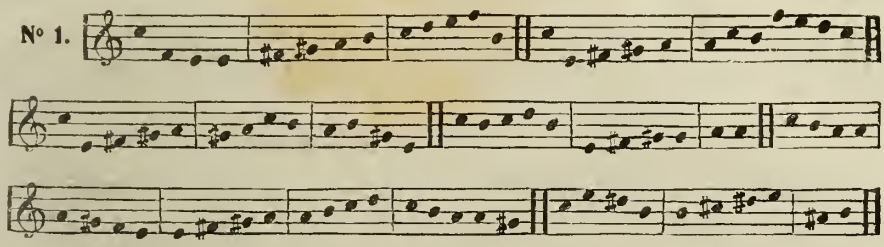
Placez toujours, par la pensée, avant et après le bémol, la note inférieure qui sert à le mesurer.


N° 6.
N° 7.
N° 8.
N° 9.

QUATORZIÈME SÉRIE.

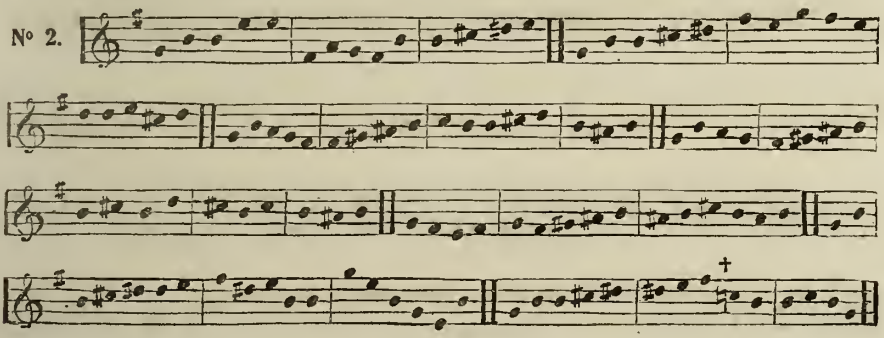
DIÈSE { *deux dièses* de suite par *degrés conjoints*, pris en *montant* et en *descendant*.

Pour chanter MI, FÈ, JÈ, LA; et SI, TÈ, RÈ, MI, pensez SOL, LA, SI, UT.
Pour chanter LA, JÈ FÈ, MI; et MI, RÈ, TÈ, SI, pensez UT, SI, LA, SOL.

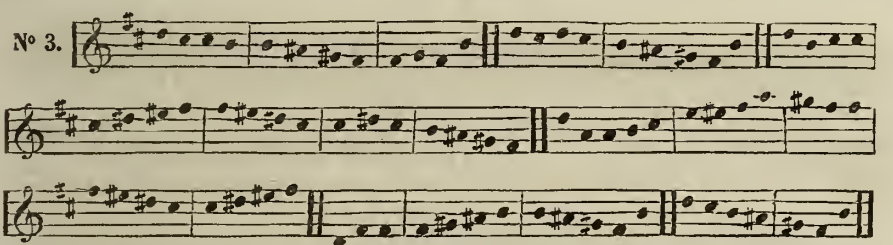
N° 1.



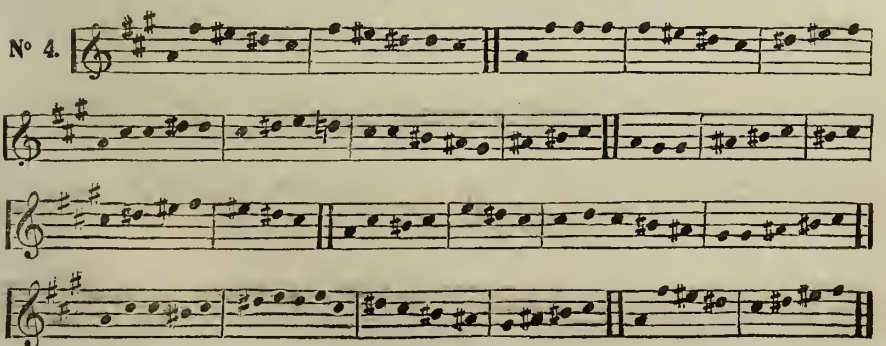
N° 2.

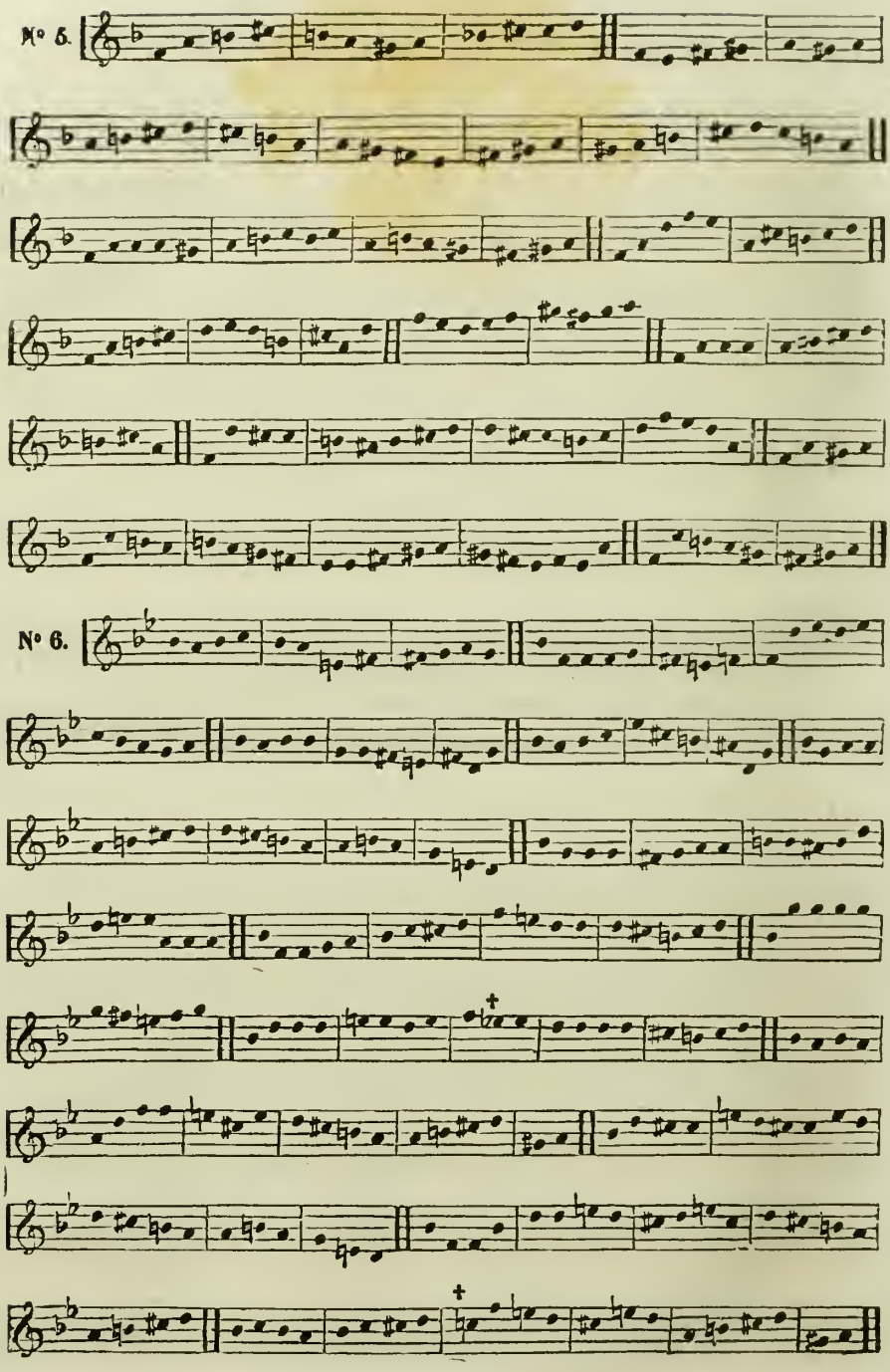


N° 3.



N° 4.



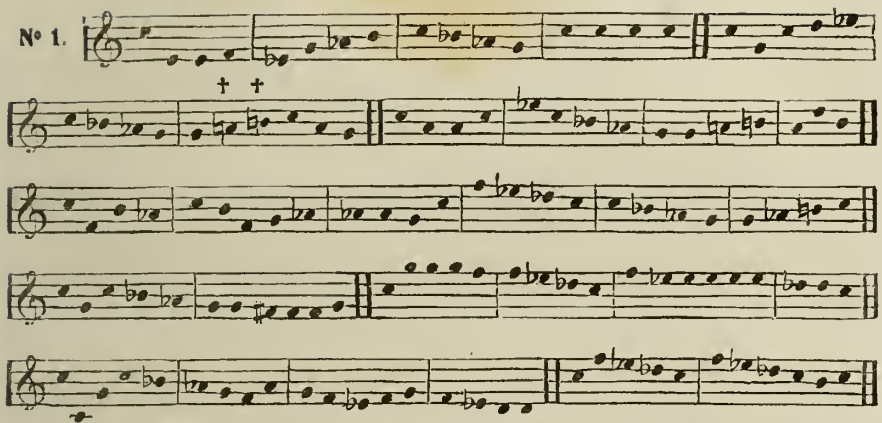

N° 5.
N° 6.

QUATORZIÈME SÉRIE *(bis)*.

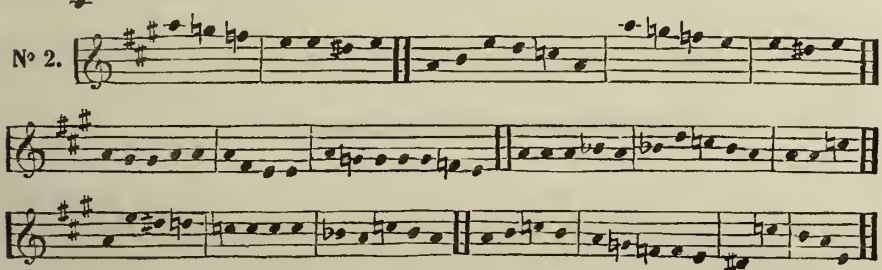
Bémol { *deux bémols* de suite par *degrés conjoints.*
pris en *descendant* et en *montant.*

Pour chanter UT, SEU, LEU, SOL et LA MEU, REU, UT, pensez LA, SOL, FA, MI.
Pour chanter SOL, LEU, SEU, UT; et UT, REU, MEU, FA, pensez MI, FA, SOL, LA.

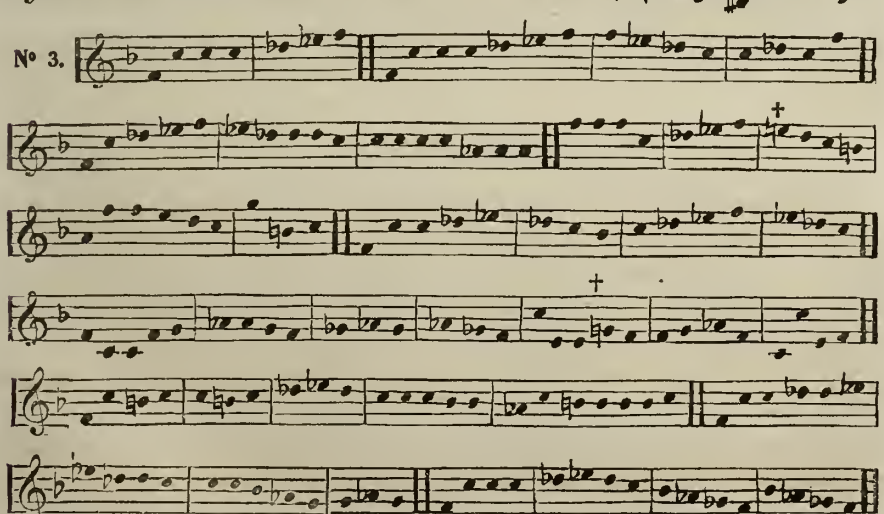
N° 1.



N° 2.



N° 3.



TROISIÈME CLASSE.

ÉTUDE DE LA MESURE SUR LA PORTÉE.

Il ne faut étudier les exercices de mesure qui vont suivre que quand on est maître de la mesure en chiffres.

Le seul moyen de se familiariser avec ces exercices, c'est de les traduire en chiffres avant de les chanter; nous engageons donc de toutes nos forces à faire cette traduction; sans elle, il y a une foule de mesures sur la portée dont il est impossible de se rendre compte.

Quand cette traduction a été faite avec soin, il faut chanter par colonnes verticales, en ne lisant d'abord que la première mesure de chaque ligne, de haut en bas, puis la seconde, et ainsi de suite jusqu'à la dernière mesure de chaque ligne.

Quand on saura lire le tableau par colonnes verticales, on le lira par lignes horizontales, en suivant la grande accolade qui surmonte le tableau.

Ce n'est qu'après s'être rendu bien maître des deux premiers tableaux, qu'il faudra passer aux suivants.

Toutes les fois que l'on éprouvera de la difficulté dans un exercice de mesure, il faudra le retraduire en chiffres, pour le bien comprendre, et lui appliquer la langue des durées de M. Aimé Paris.

— Lorsqu'ils écrivent pour les instruments, les compositeurs groupent plus ou moins régulièrement les diverses notes qui composent chaque mesure; mais quand, au contraire, ils écrivent pour la voix, ils isolent tous les signes, de manière que chaque note corresponde à une des syllabes de la poésie que l'on chante. Ils ne groupent les notes que lorsque plusieurs se chantent sur la même syllabe. — Ce livre étant spécialement consacré à l'étude de la musique vocale, nous avons employé les *signes isolés*. Nous retrouverons les *signes liés* dans la méthode instrumentale que nous publierons bientôt.

Pour ne pas multiplier les exercices à l'infini, nous avons pris partout, pour unité de temps, la noire pour la division binaire et la noire pointée pour la division ternaire. Nous n'emploierons jamais, comme unité de temps, la ronde, la blanche, la croche; la ronde pointée, la blanche pointée, la croche pointée. Les personnes qui voudraient avoir les exercices de mesure avec ces unités diverses, peuvent se les procurer facilement en traduisant tous nos exercices.

N. B. Avant de chanter ces exercices, étudiez avec soin, à la partie théorique de cet ouvrage, tout ce qui est relatif à la mesure sur la portée.

TABLEAU GÉNÉRAL DES COUPES.

DIVISION BINAIRE. LA NOIRE (♩) POUR UNITÉ.

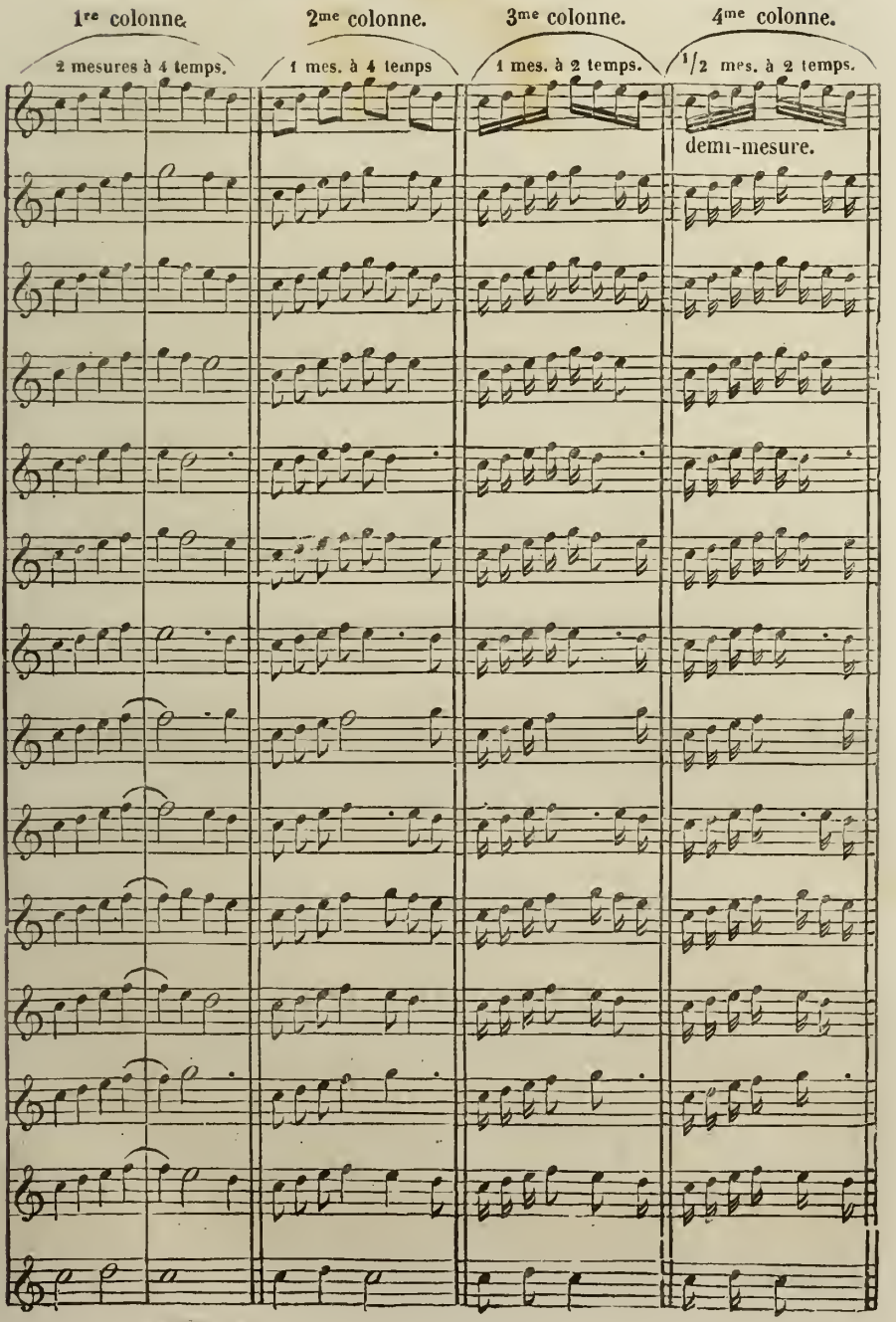
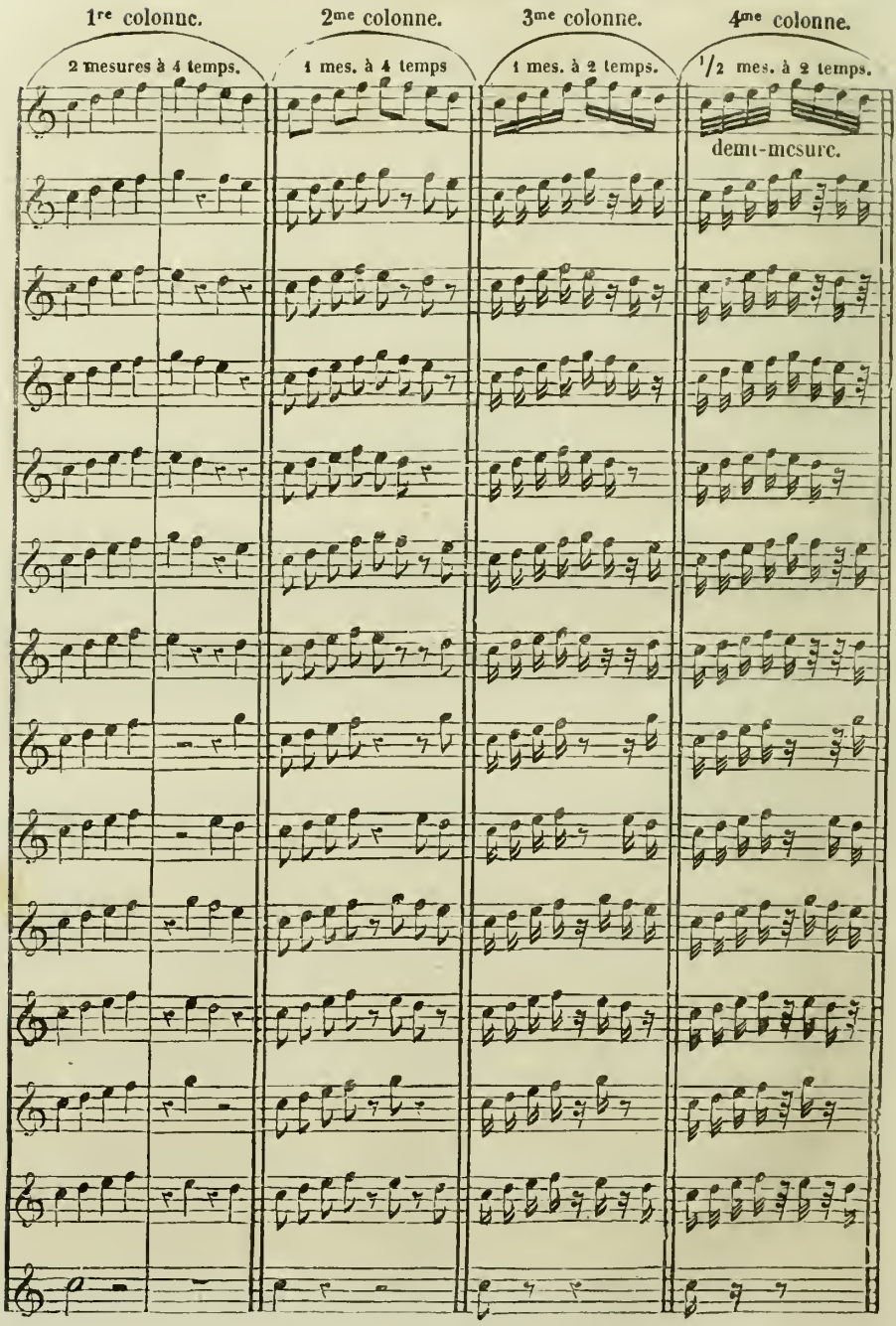


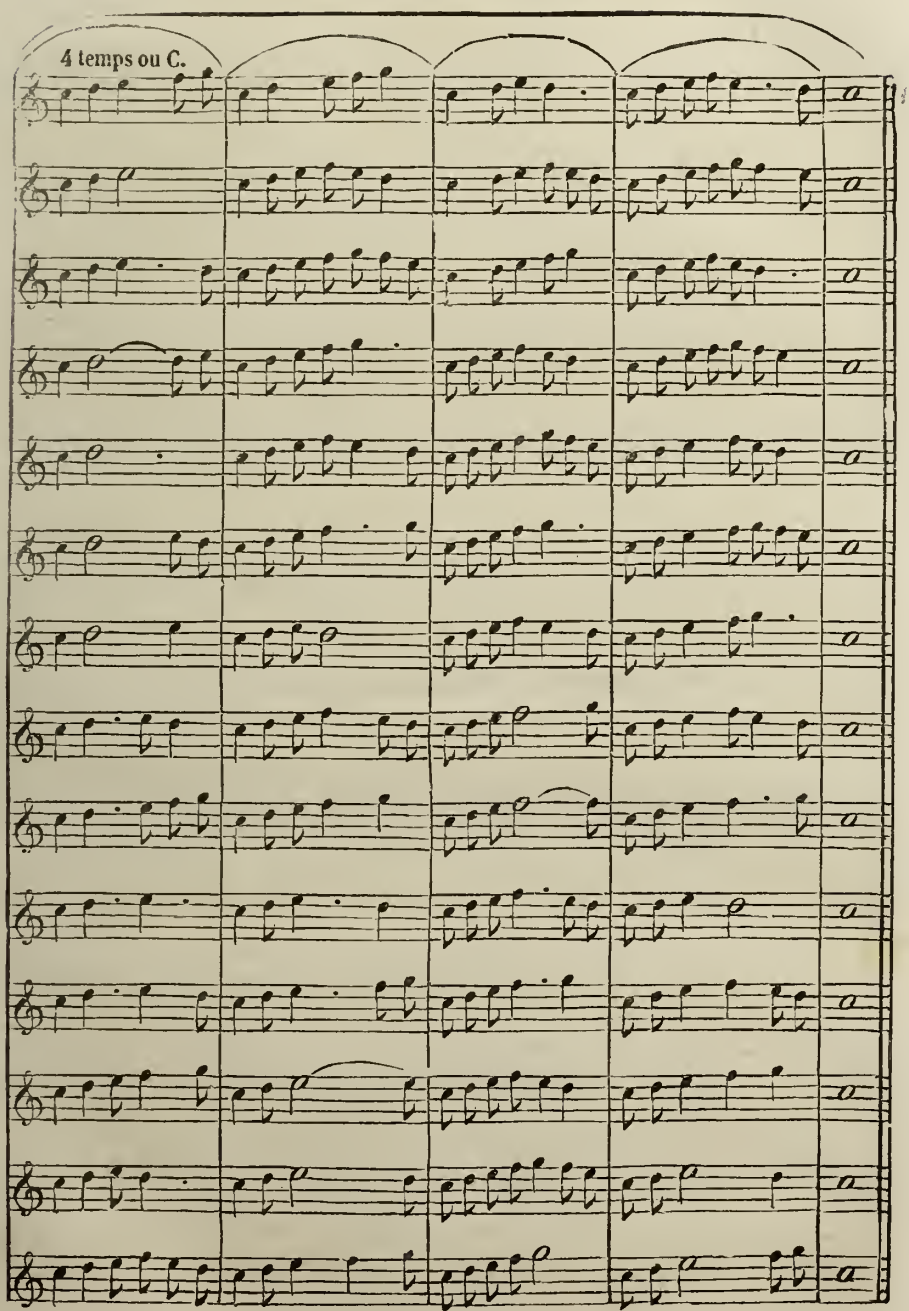
TABLEAU GÉNÉRAL DES COUPES.

DIVISION BINAIRE (N° 1 *bis*).

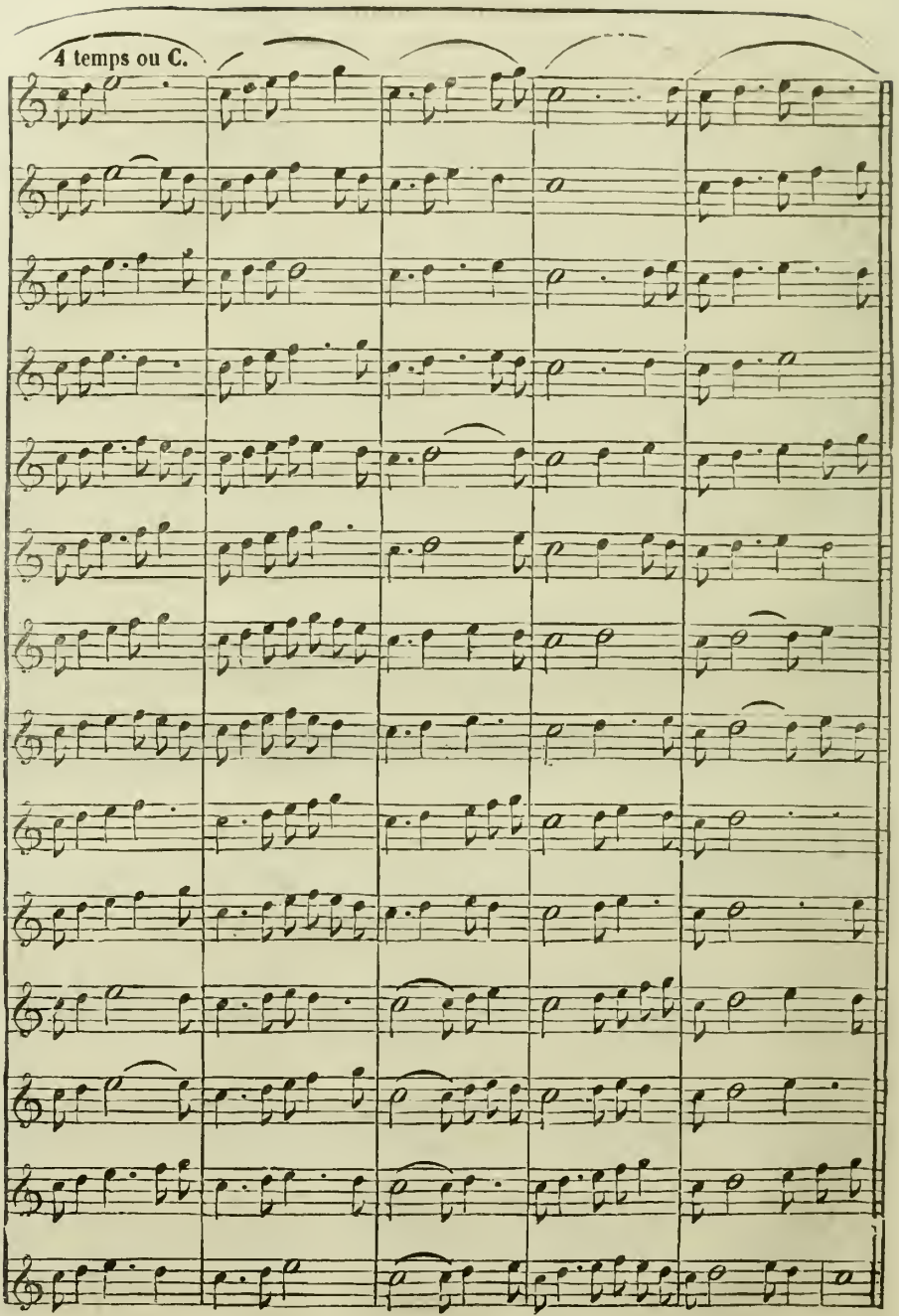


EXERCICES SUR LES COUPES DE LA PREMIÈRE ET DE LA DEUXIÈME COLONNE DU TABLEAU GÉNÉRAL N° 1.

PREMIER GROUPE.

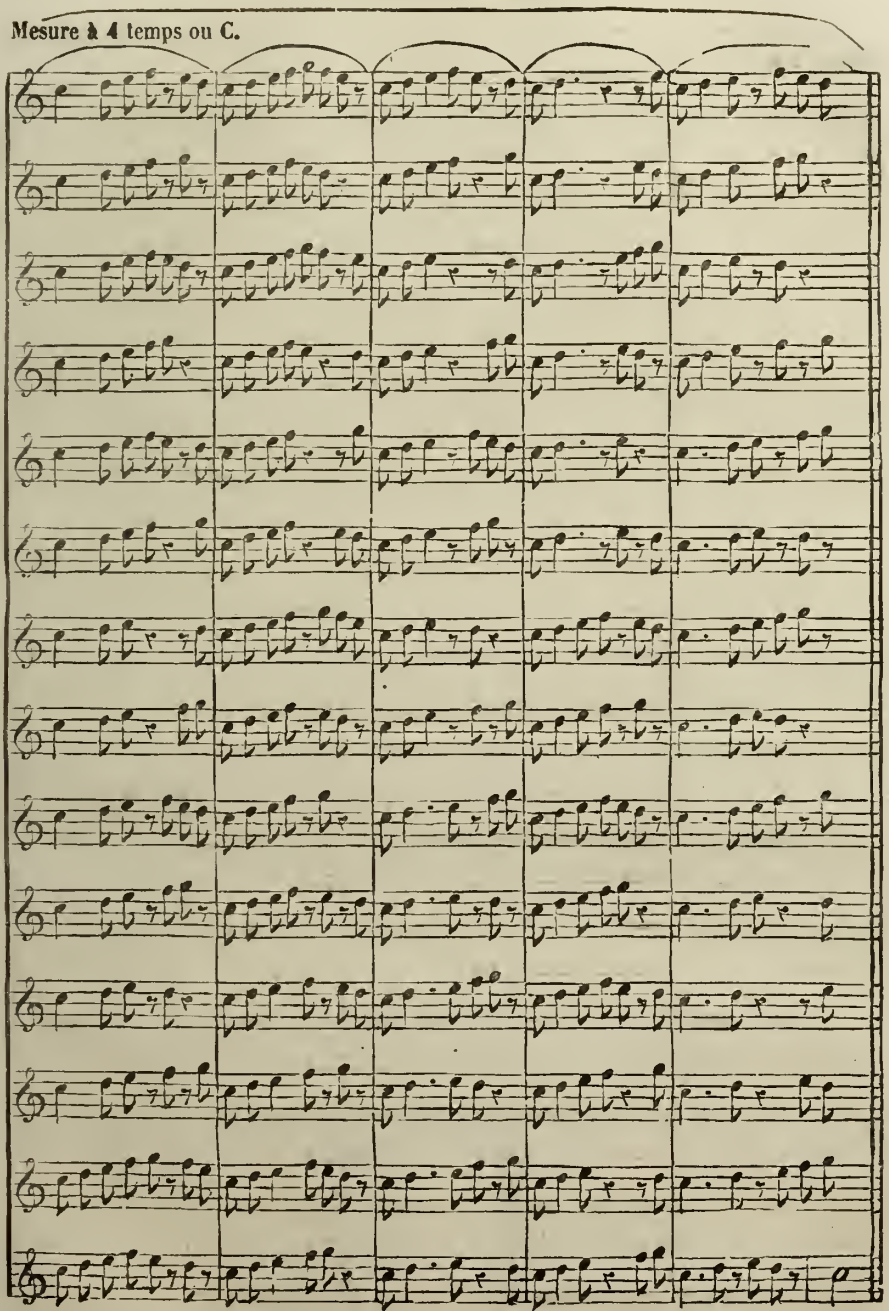


DEUXIÈME GROUPE.



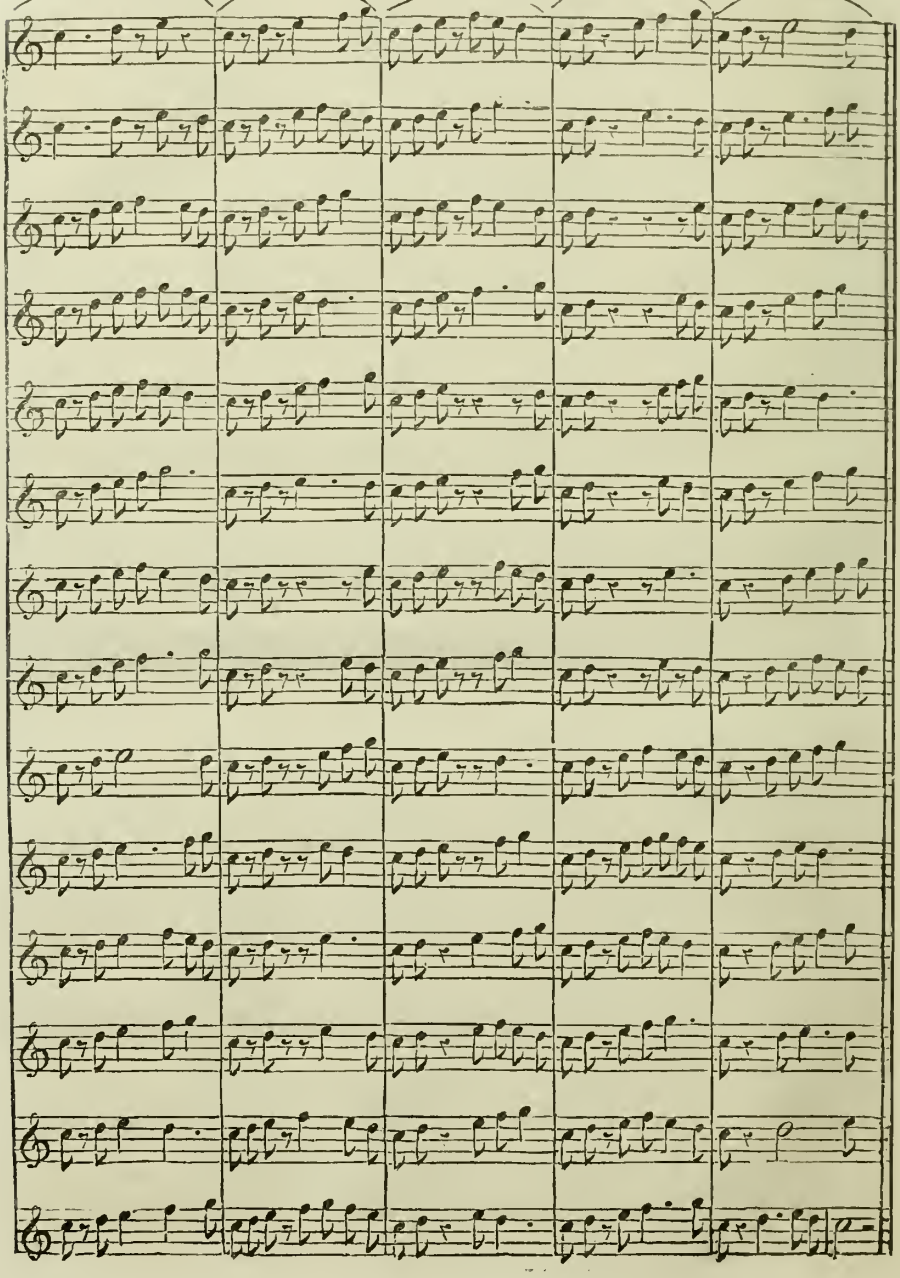
TROISIÈME GROUPE.

Mesure à 4 temps ou C.

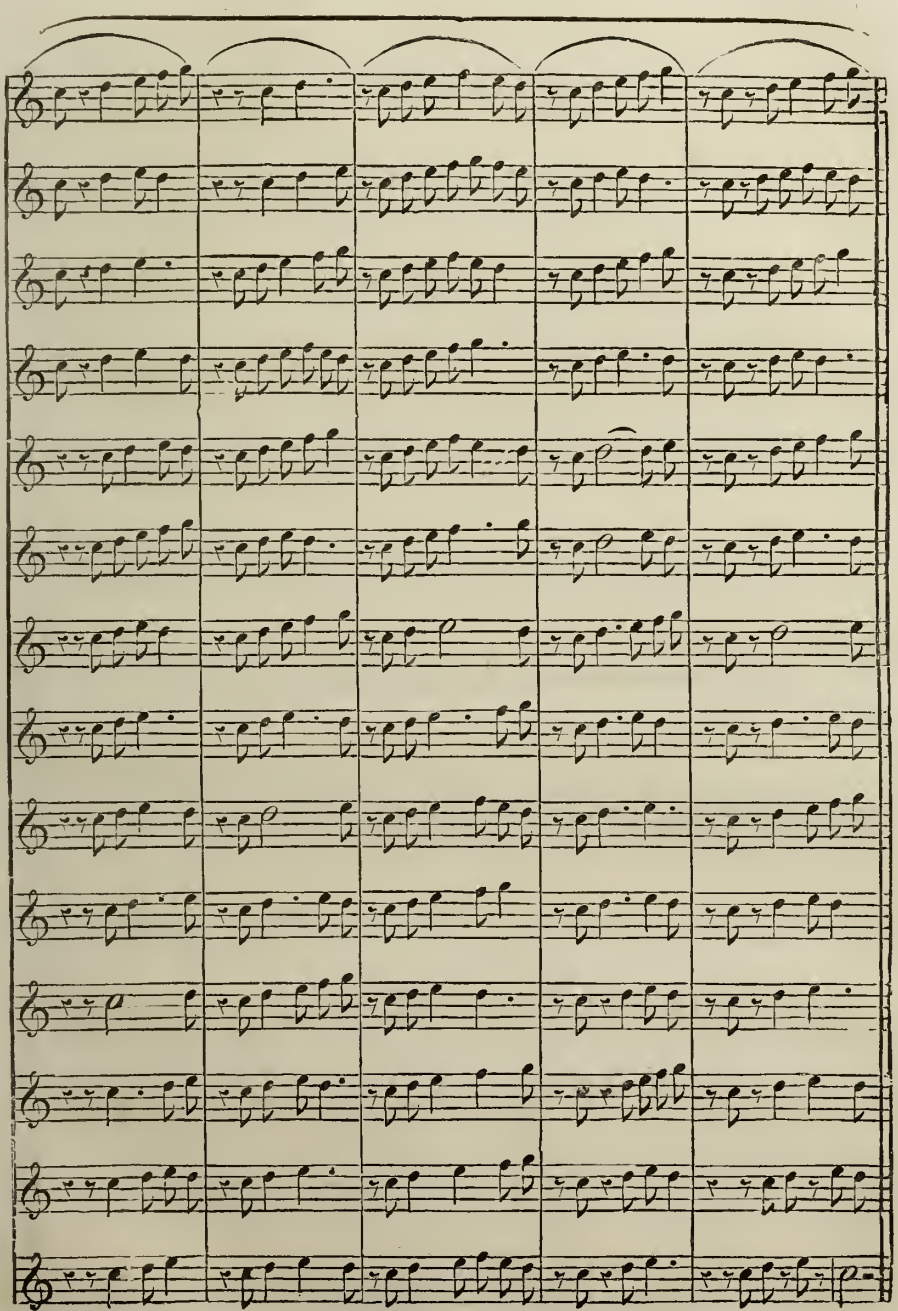


QUATRIÈME GROUPE.

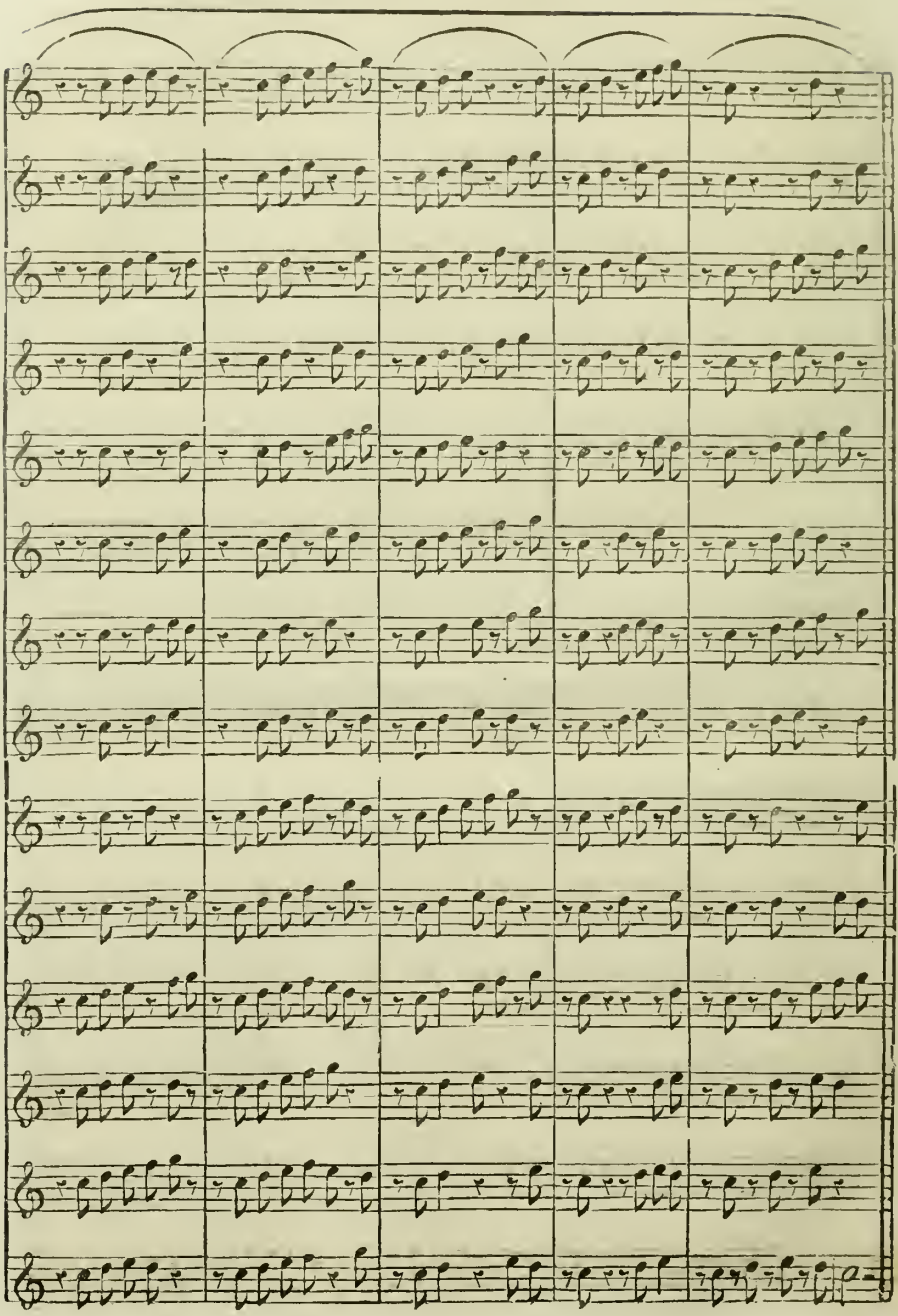
Mesure à 4 temps ou C.



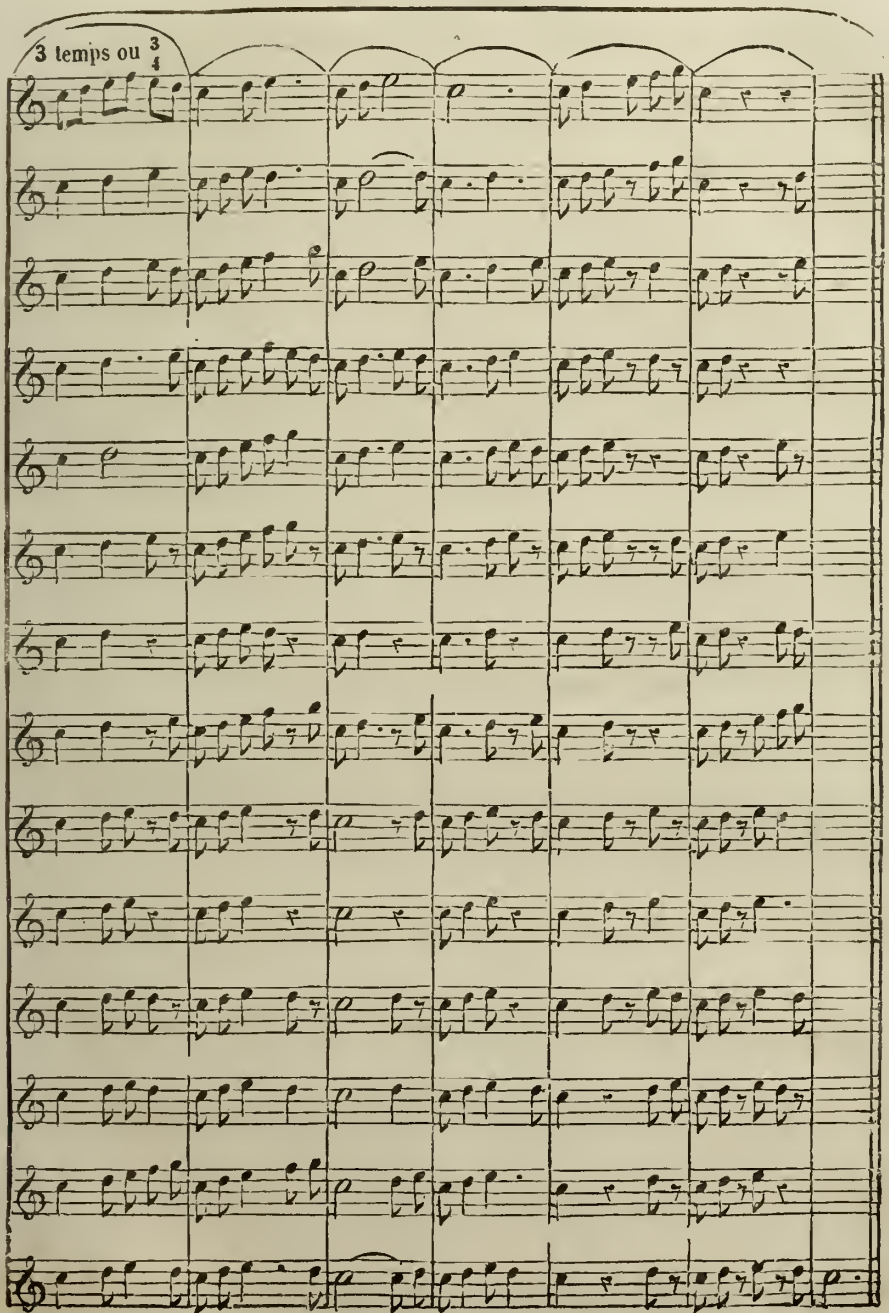
CINQUIÈME GROUPE.



SIXIÈME GROUPE.



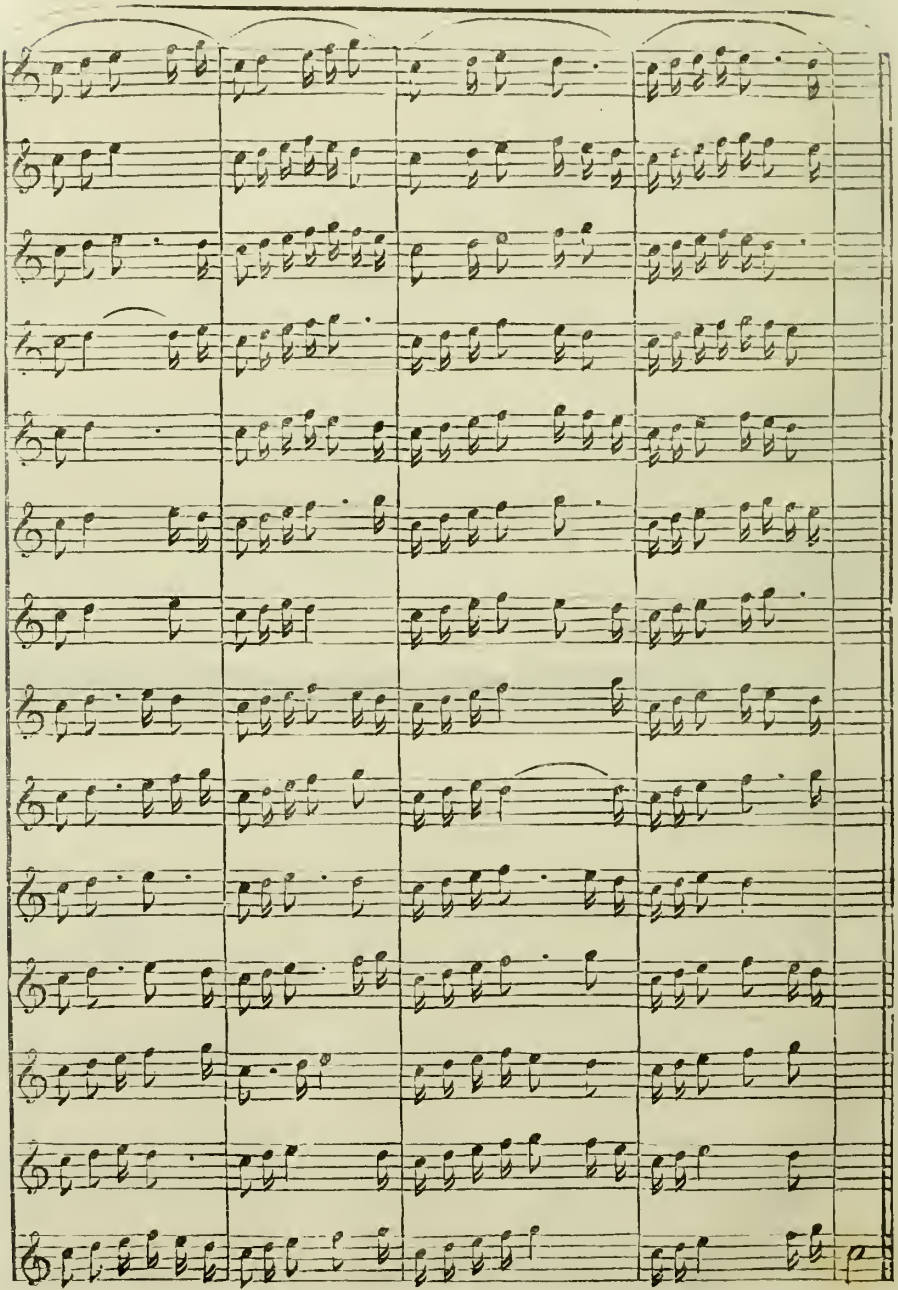
SEPTIÈME GROUPE.



EXERCICES SUR LES COUPES DE LA DEUXIÈME ET DE LA TROISIÈME COLONNE DES TABLEAUX GÉNÉRAUX. (DIVISION BINAIRE.)

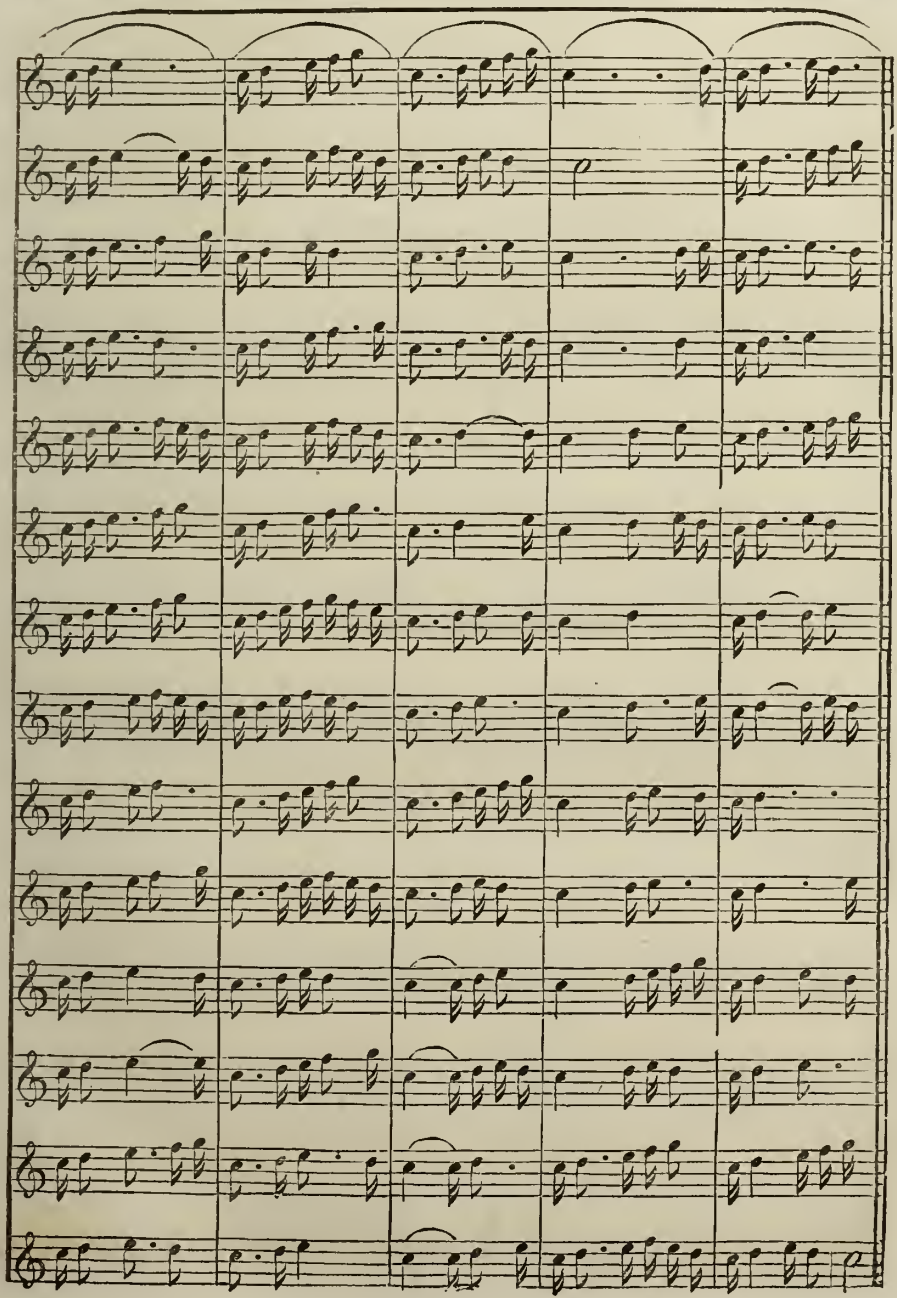
PREMIER GROUPE.

Mesure à deux temps ou deux quatre, à etudier d'abord à quatre temps, ensuite à deux.



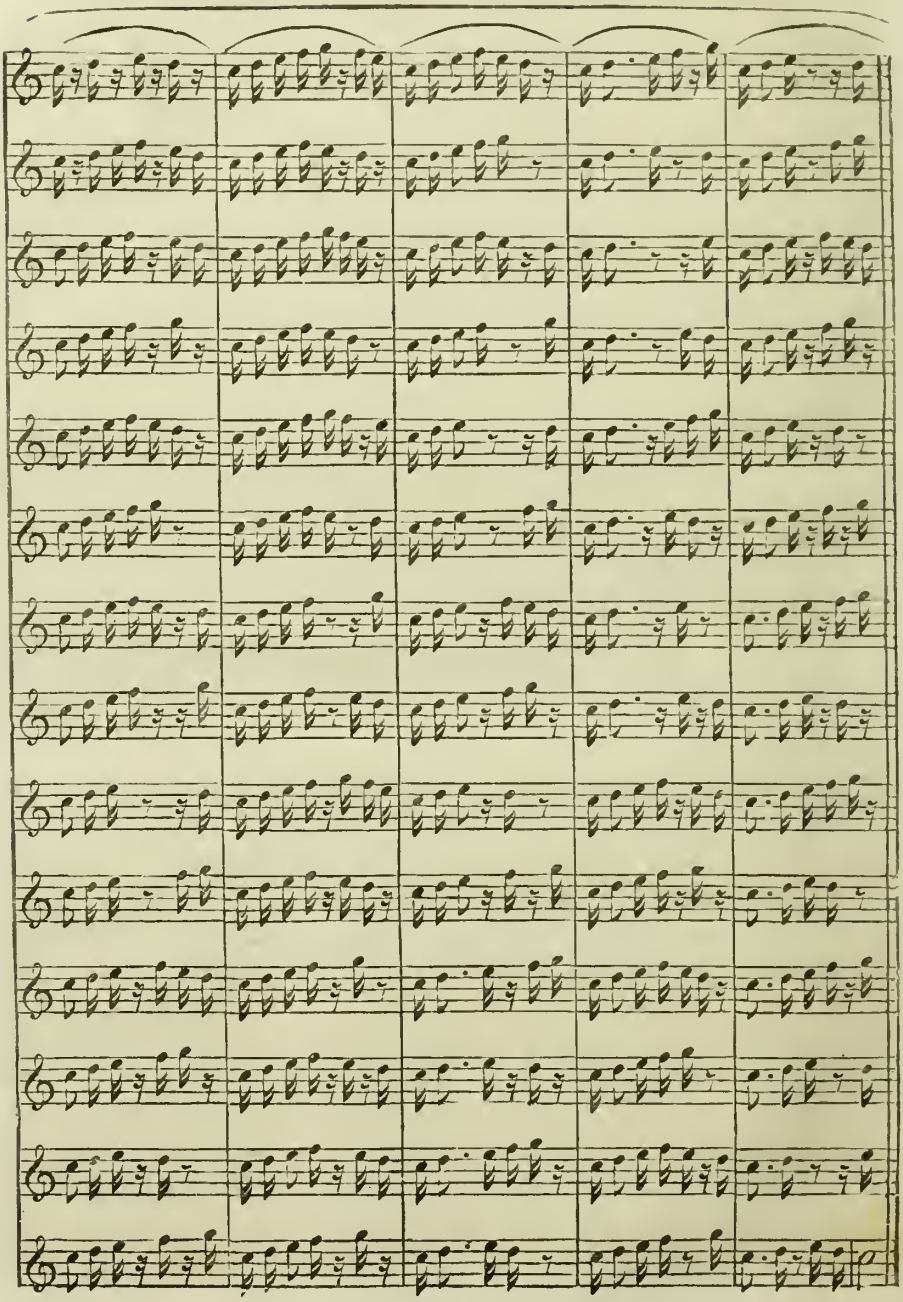
DEUXIÈME GROUPE

Mesure à deux temps ou deux-quatre. A étudier d'abord à quatre temps et ensuite à deux.



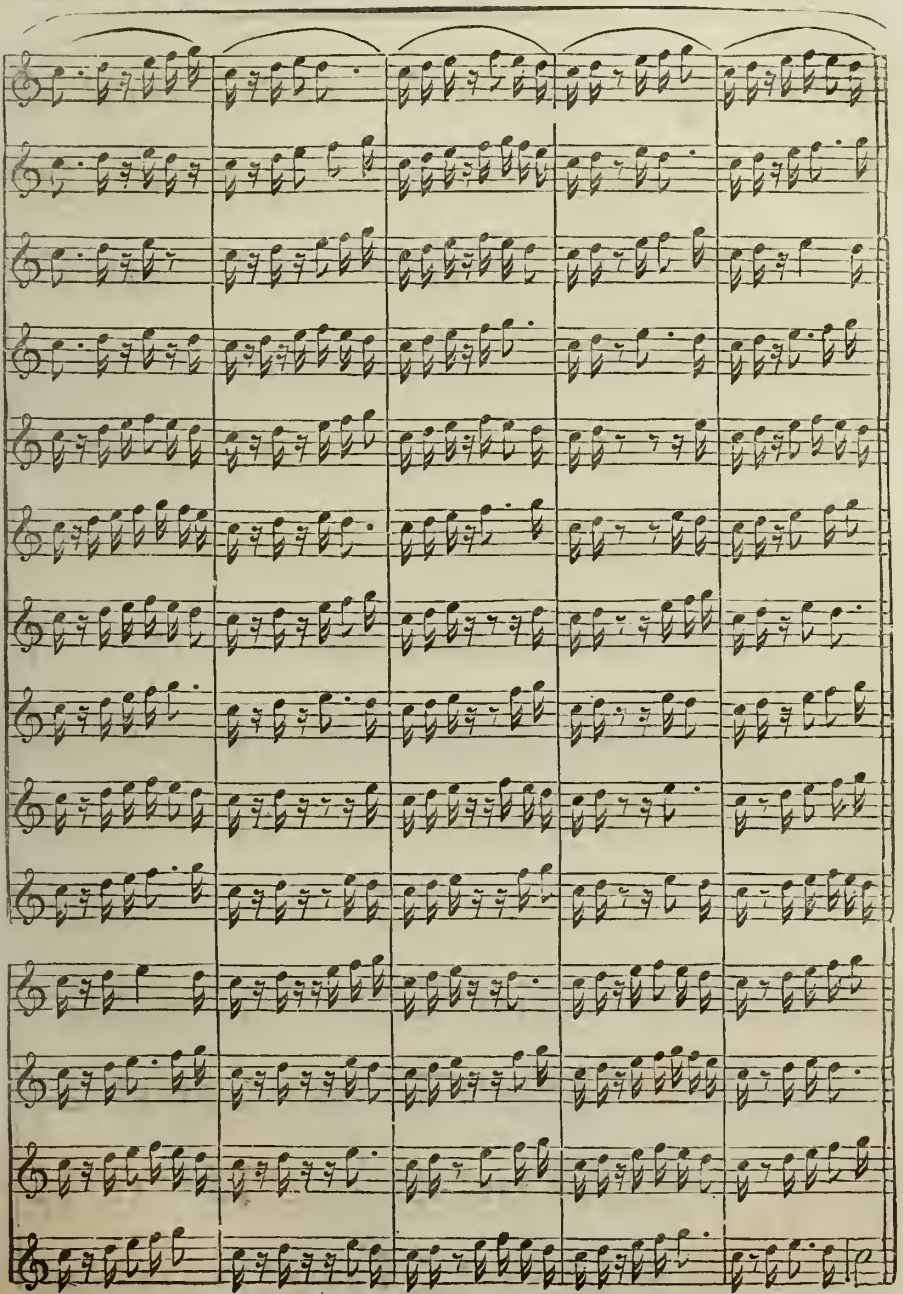
TROISIÈME GROUPE

Mesure à deux temps ou deux-quatre. Étudiez d'abord à quatre temps et ensuite à deux.



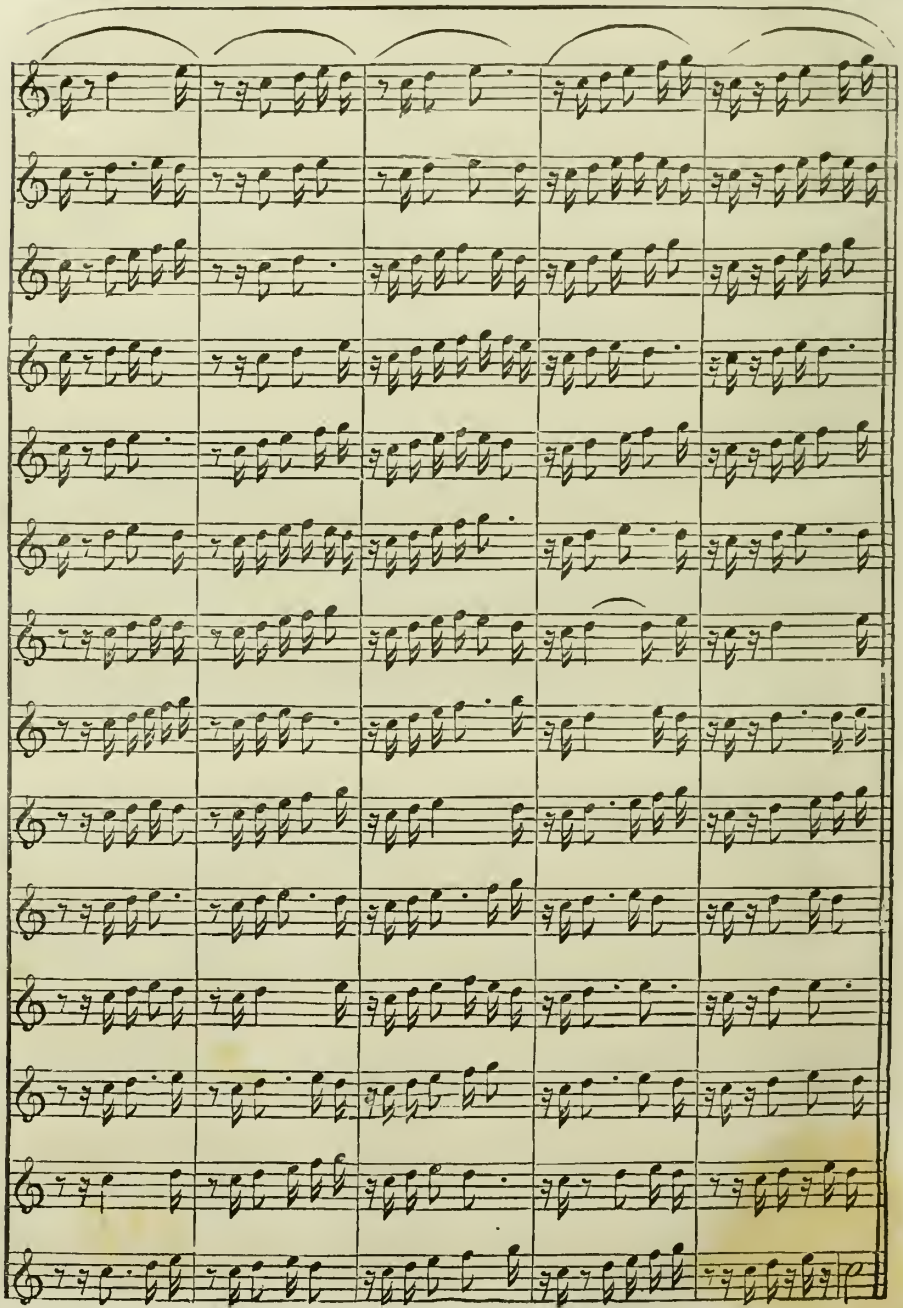
QUATRIÈME GROUPE

Mesure à deux temps ou deux-quatre. Étudiez d'abord à quatre temps et ensuite à deux.



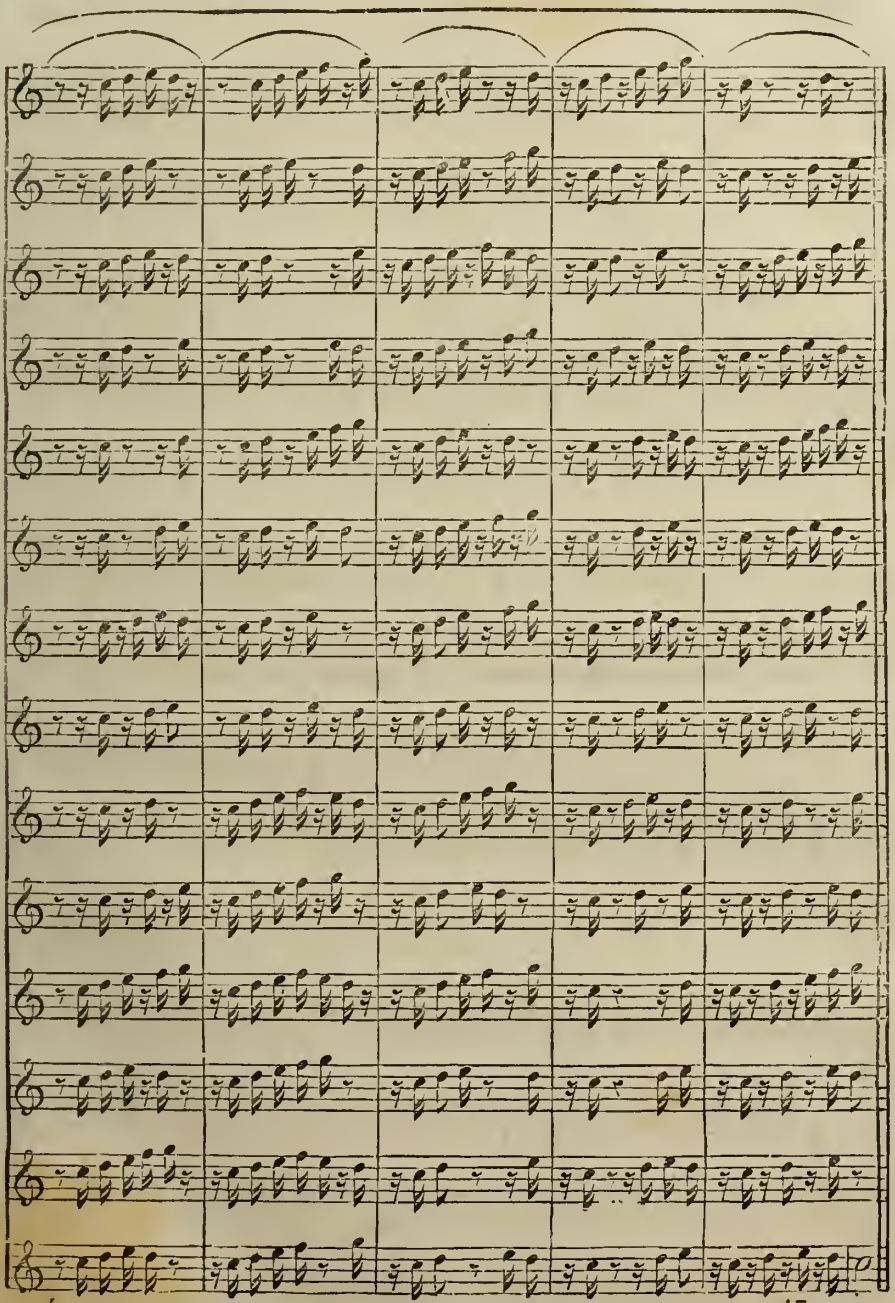
CINQUIÈME GROUPE.

Mesure à deux temps ou deux-quatre. A étudier d'abord à quatre temps et ensuite à deux.



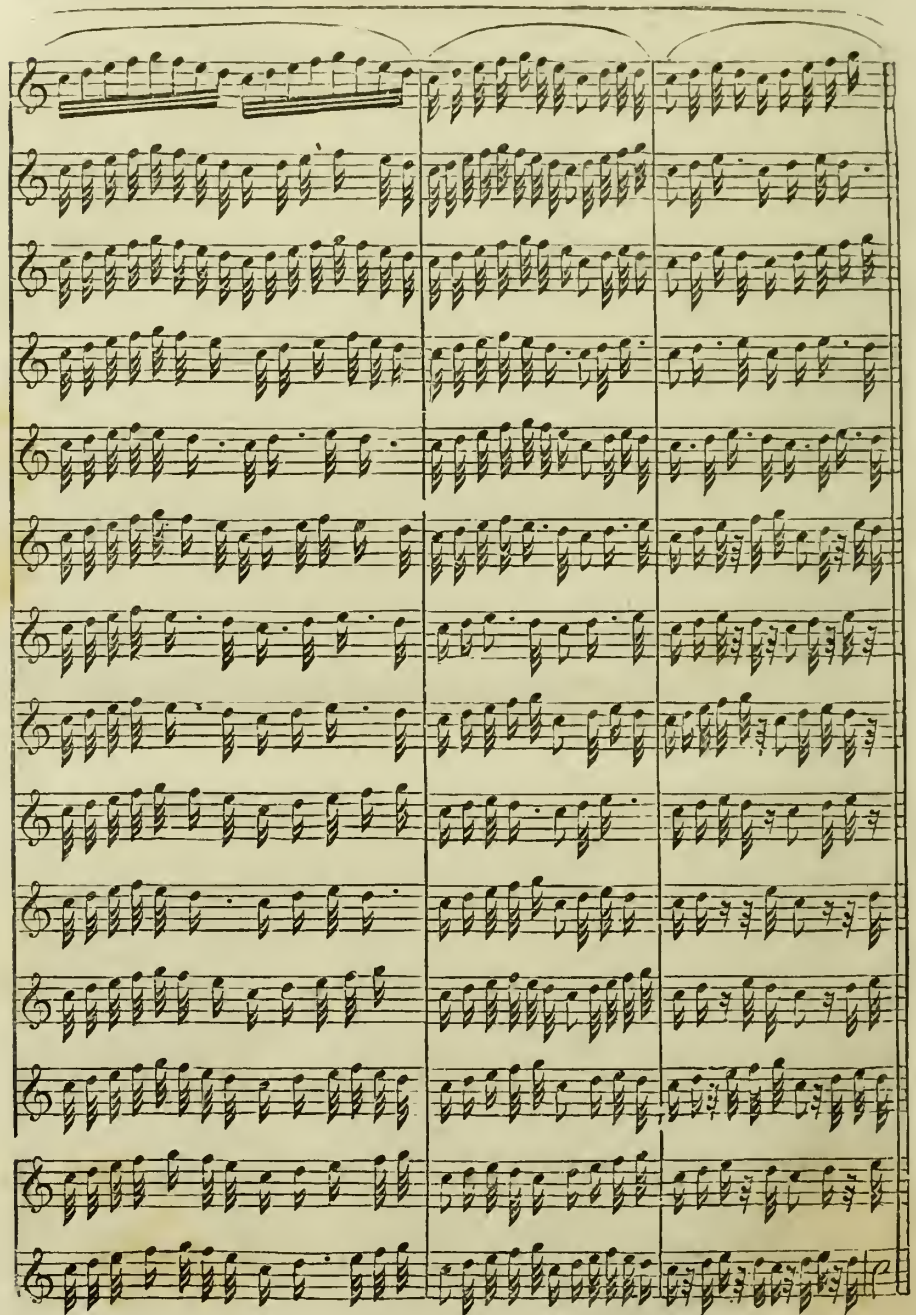
SIXIÈME GROUPE.

Mesure à deux temps ou deux-quatre. A étudier d'abord à quatre temps et ensuite à deux.



EXERCICES SUR LES COUPES DES TROIS DERNIÈRES COLONNES DU TABLEAU GÉNÉRAL (DIVISION BINAIRE).

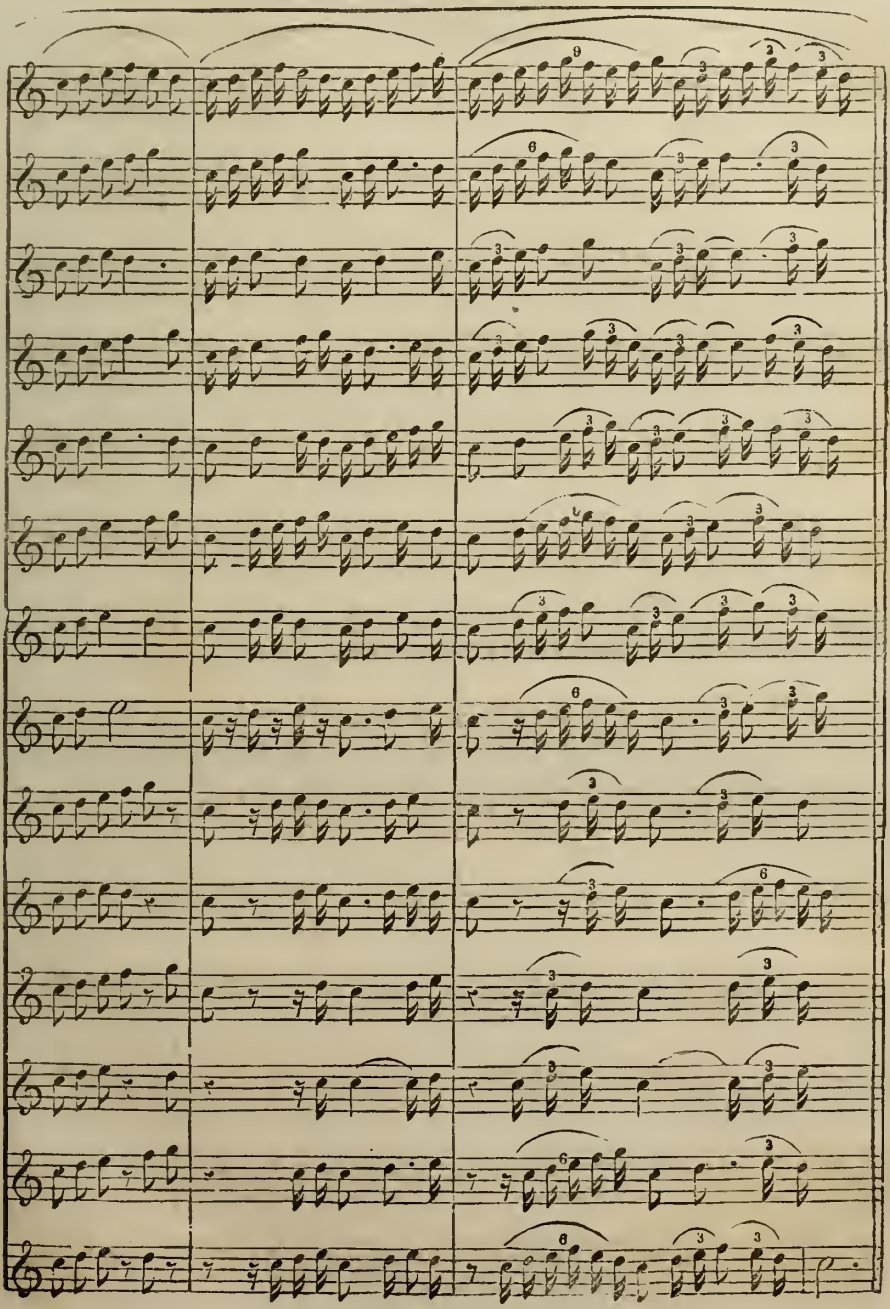
Mesure à deux temps ou deux-quatre. Étudiez d'abord à quatre temps et ensuite à deux



DIVISION TERNAIRE DE L'UNITÉ.

TABLEAU GÉNÉRAL DES PRINCIPALES COUPES.

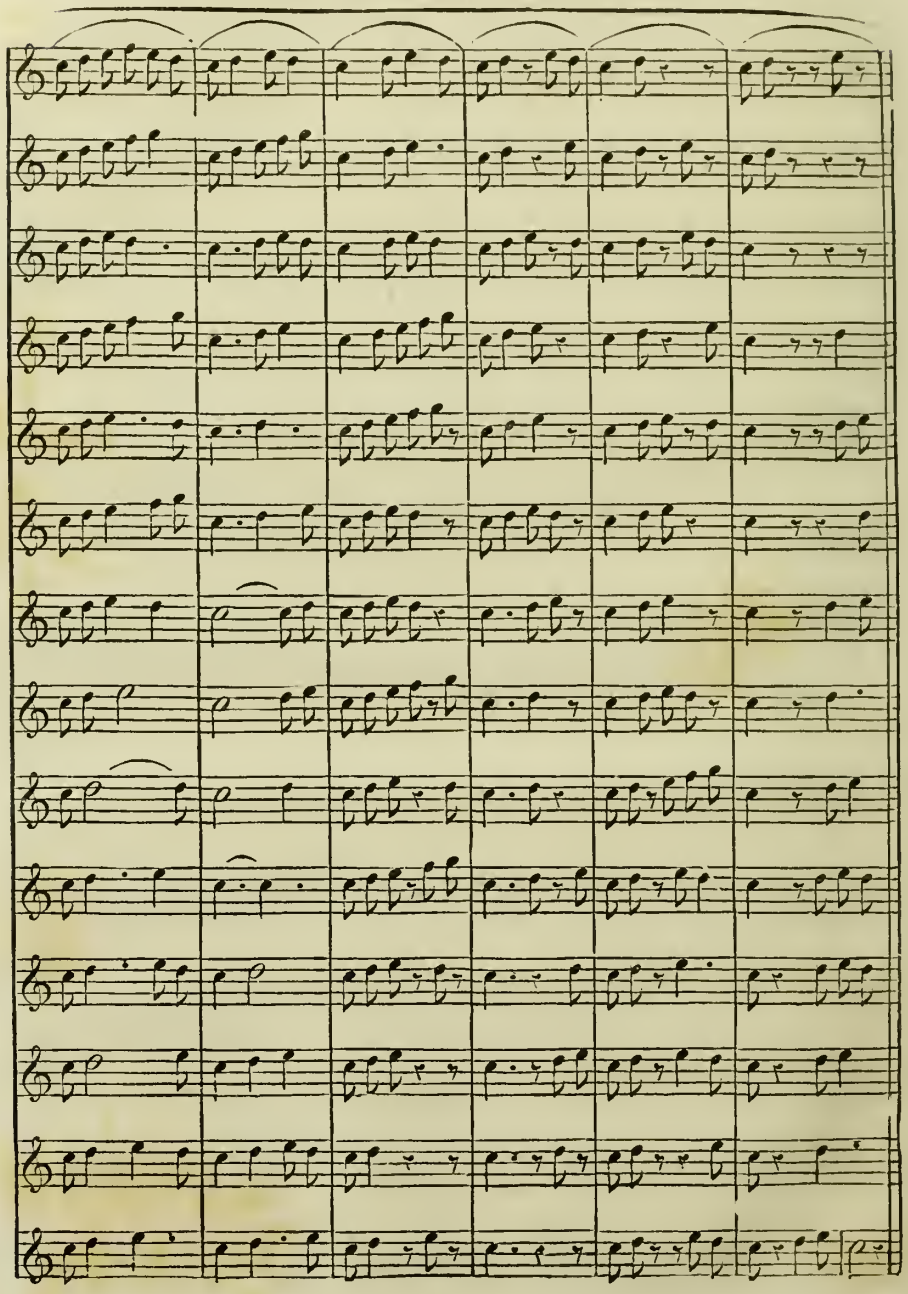
Mesure à deux temps ou six-huit. Etudiez d'abord en pesant de chaque mesure deux mesures à trois temps. Étudiez ensuite à deux temps.



EXERCICES SUR LES COUPES DE LA PREMIÈRE COLONNE DU TABLEAU GÉNÉRAL (DIVISION TERNAIRE).

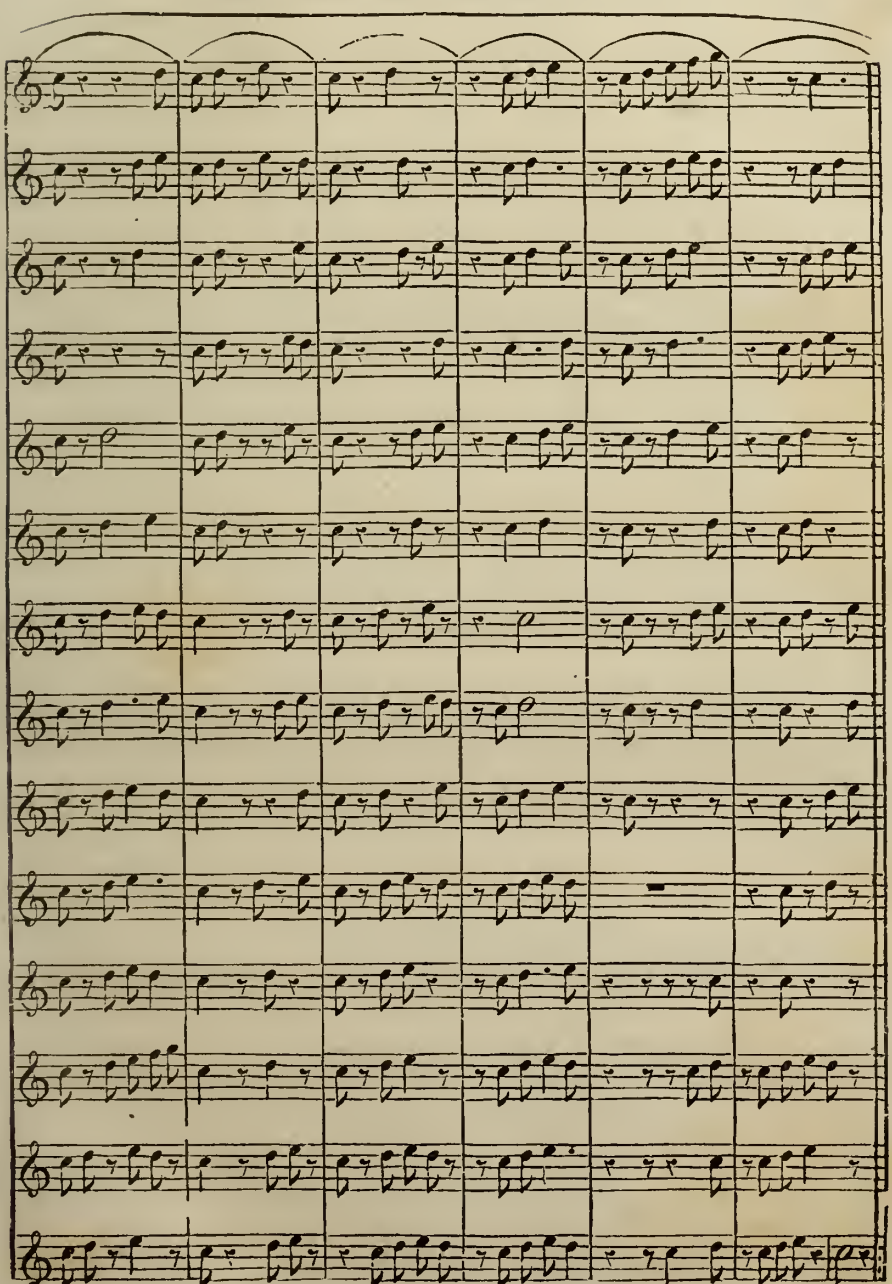
PREMIER GROUPE

Mesure à deux temps ou six-huit. Etudiez d'abord en fesant de chaque mesure deux mesures à trois temps Étudiez ensuite à deux temps.



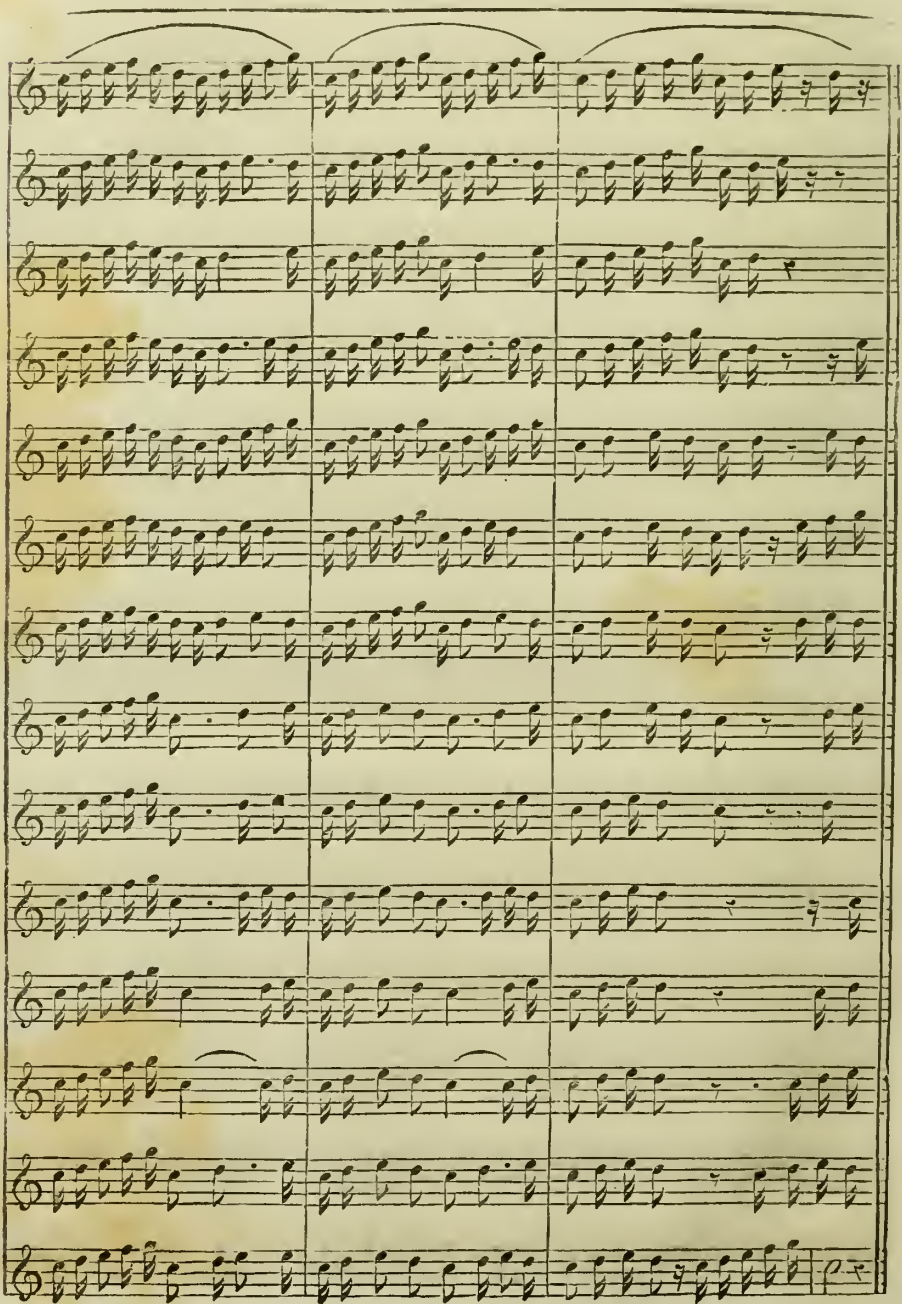
DEUXIÈME GROUPE

Mesure à deux temps (six-huit.) Etudiez-d'abord en fesant de chaque mesure deux mesures à trois temps; étudiez ensuite à deux temps.

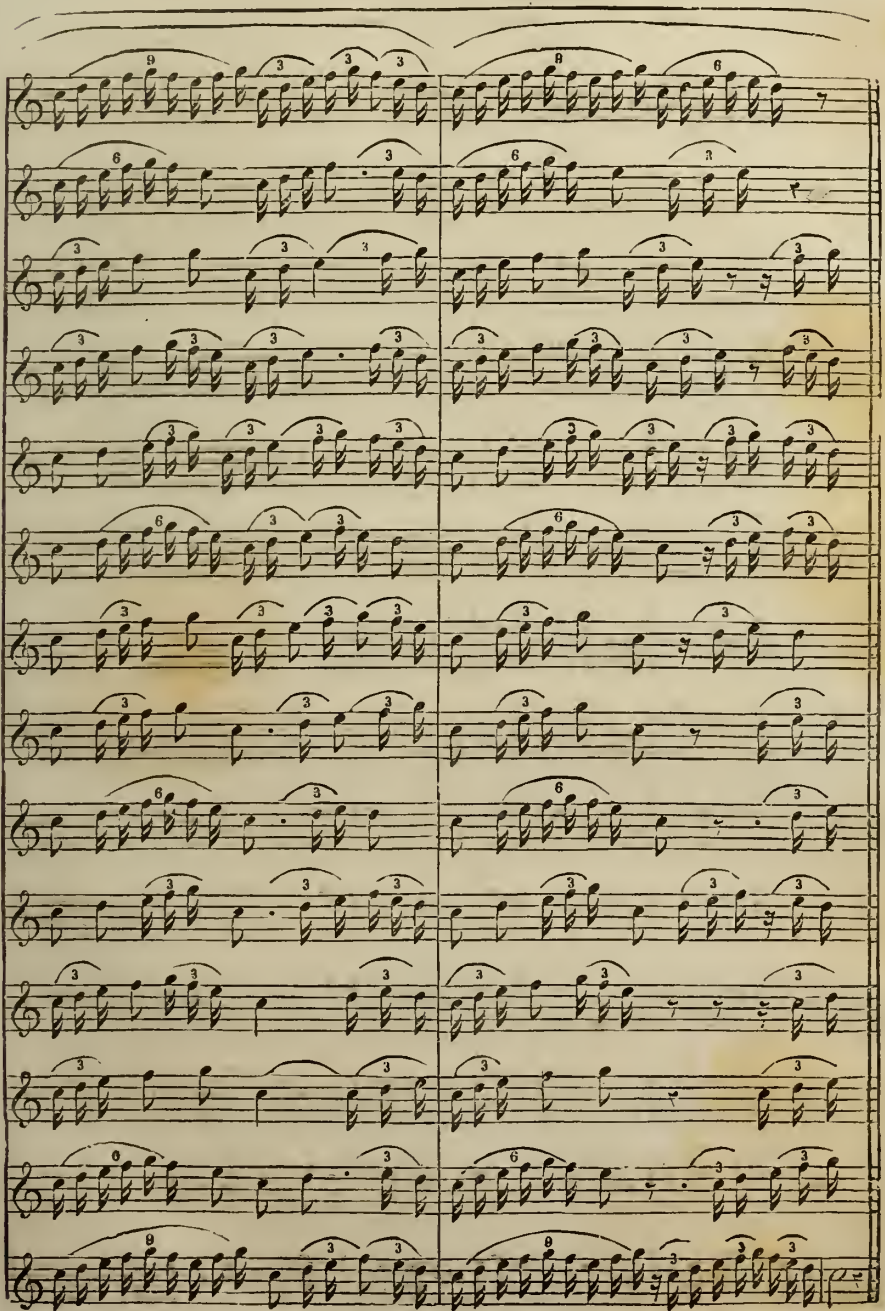


EXERCICES SUR LA DEUXIÈME COLONNE DU TABLEAU GÉNÉRAL (DIVISION TERNAIRE).

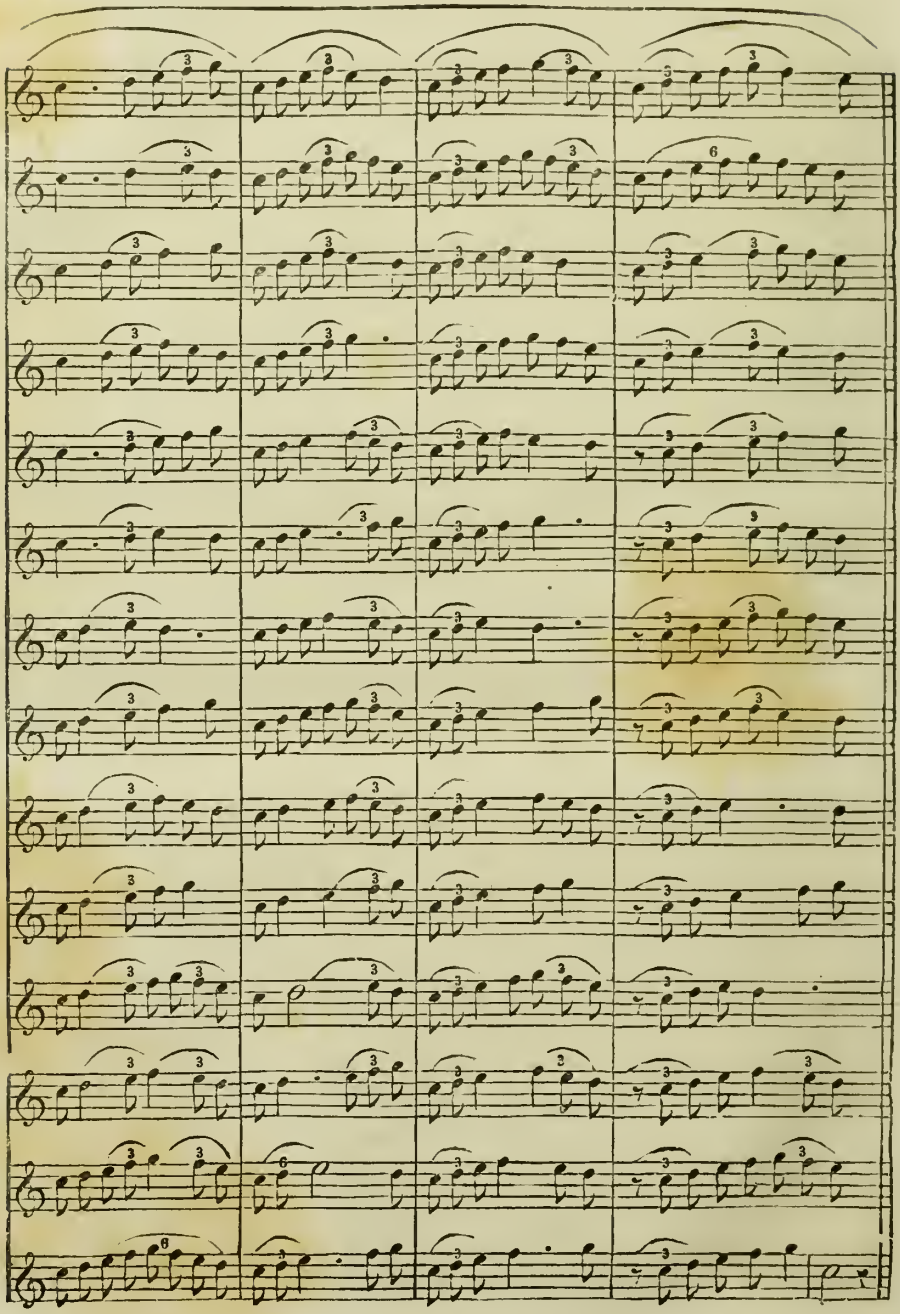
Mesure à deux temps ou six-huit. Étudiez d'abord en fesant de chaque mesure deux mesures à trois temps; étudiez ensuite à deux temps.



EXERCICES SUR LA TROISIÈME COLONNE DU TABLEAU GÉNÉRAL (DIVISION TERNAIRE).

Mesure à deux temps ou six-huit. Etudiez d'abord en fesant de chaque mesure deux mesures à trois temps
Étudiez ensuite à deux temps.

Exercices mixtes { Division binaire. 1re et 2me colonne du tableau général.
Division ternaire. 1re colonne du tableau général.

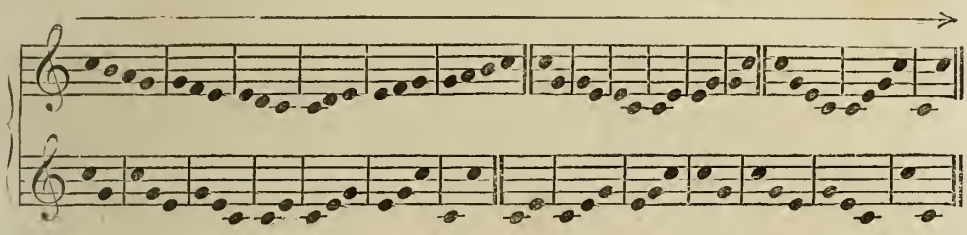
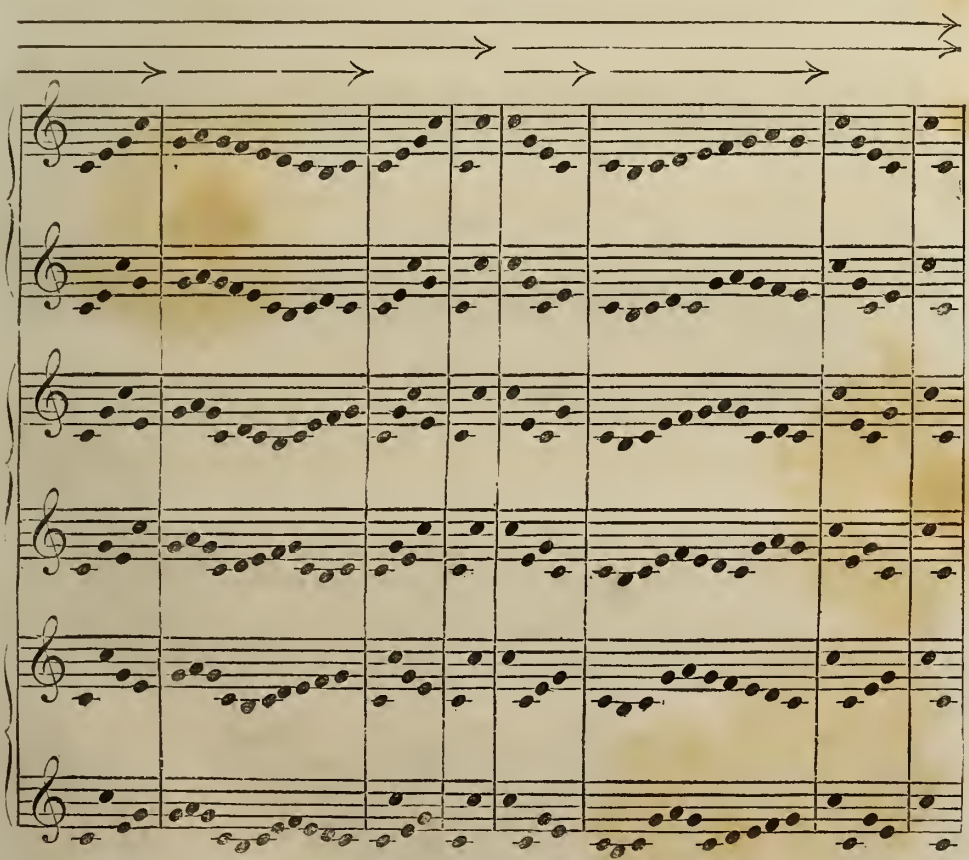
Mesure à trois temps, ou trois-quatre.



EXERCICES DE LECTURE VOCALE

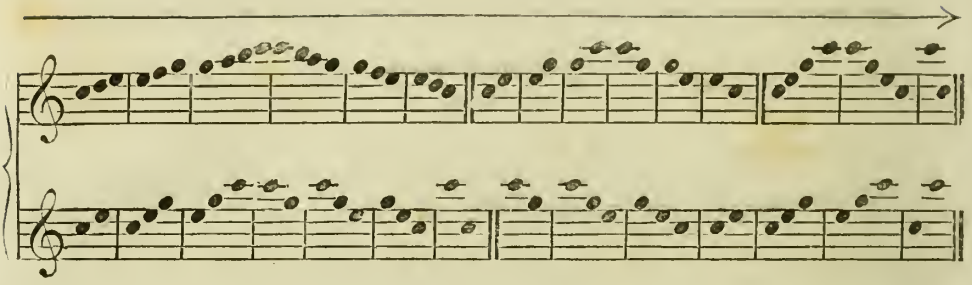
Pour familiariser les élèves avec la lecture des deux clés du piano, dans l'étendue de trois octaves, pour chacune des deux clés, cinq octaves sur le clavier du piano.

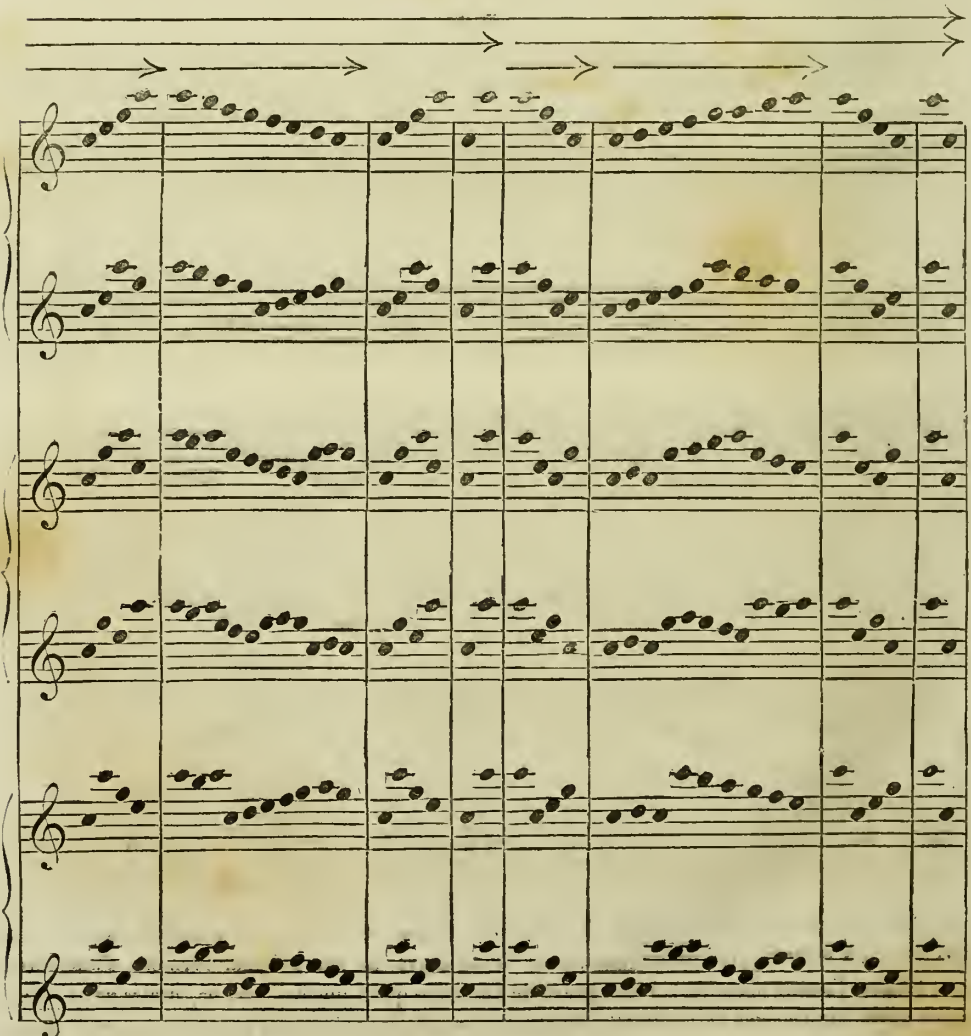
PREMIÈRE SÉRIE.

N° 1.

N° 2.

Chacun des exercices étant compris dans l'étendue d'une octave, ou d'une neuvième mineure, on doit, pour les enfants, prendre toujours, pour limite grave, un son qui leur permette d'atteindre, sans fatigue, l'octave aiguë de la limite grave de l'exercice qu'ils doivent chanter, et *vice versâ*, pour limite aiguë, un son qui leur permette d'atteindre, sans fatigue, la limite grave de l'exercice qu'ils doivent chanter.

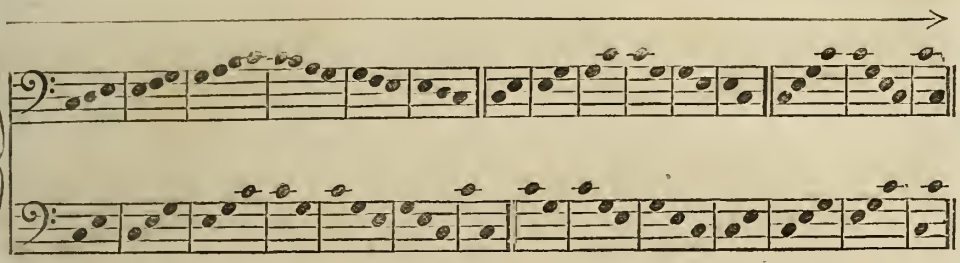
PREMIÈRE SÉRIE.

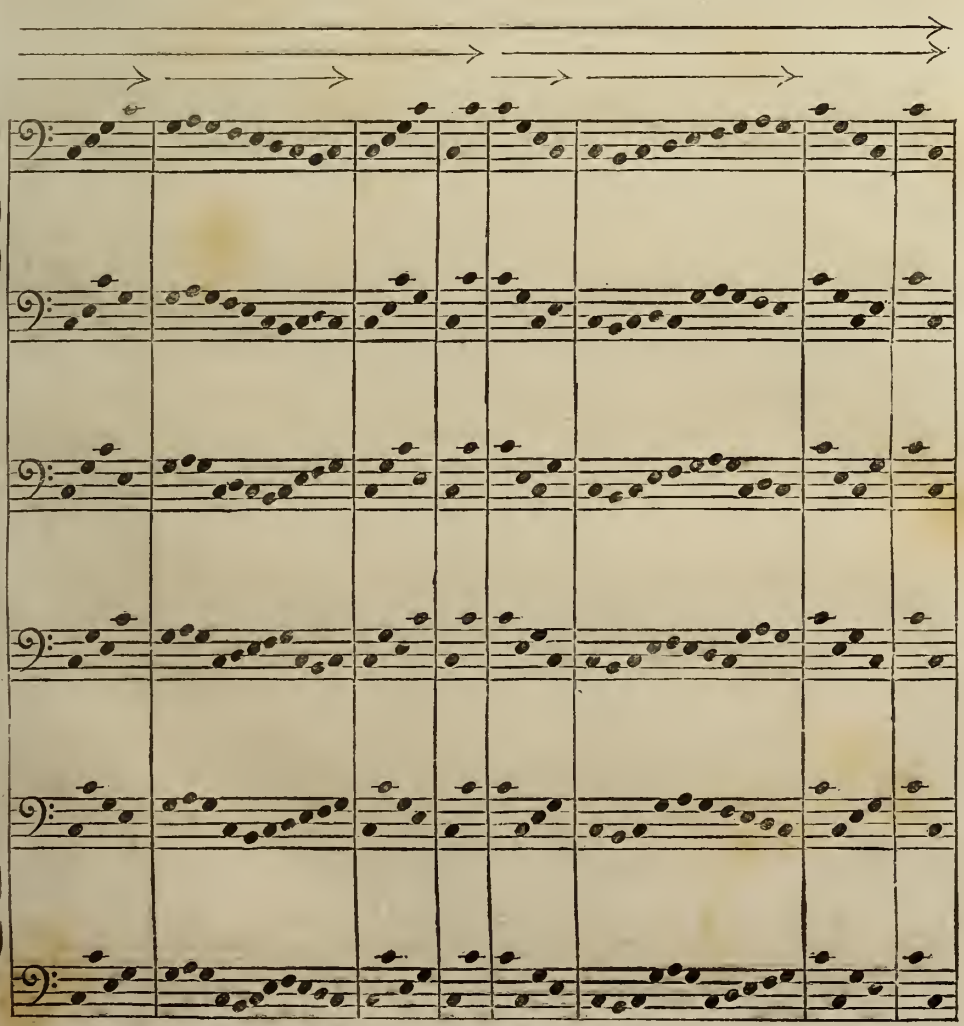
N° 3.

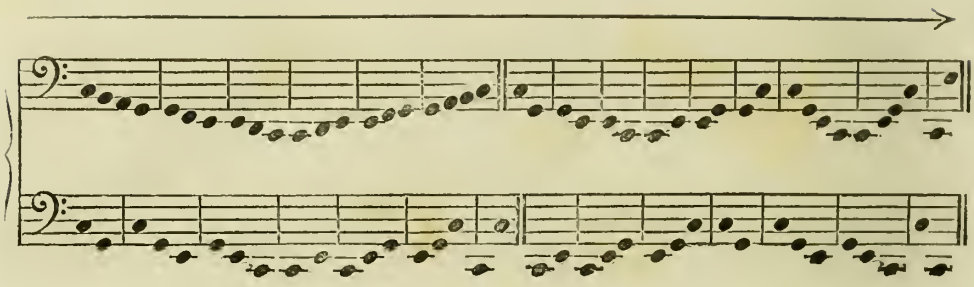
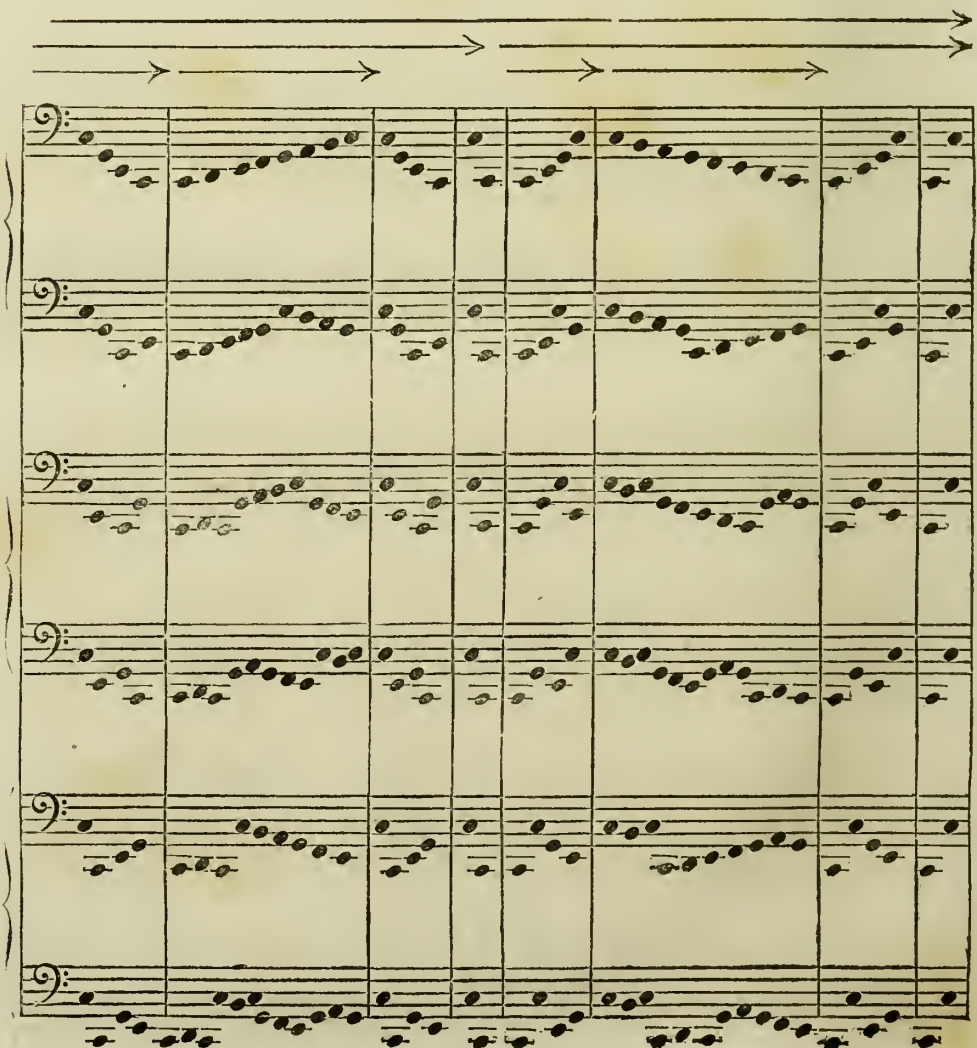


N° 4.

PREMIÈRE SÉRIE (*bis*).

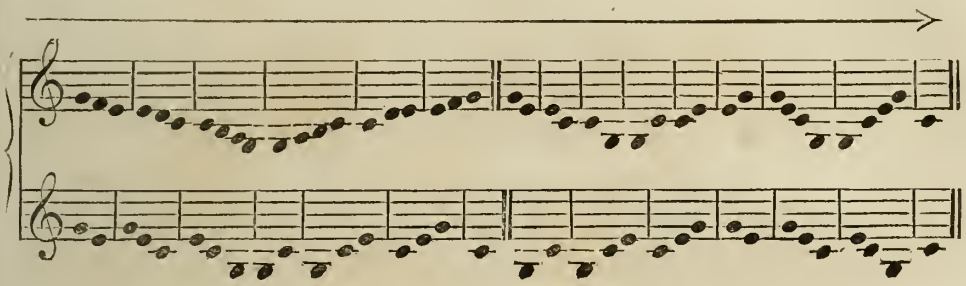
N° 1.

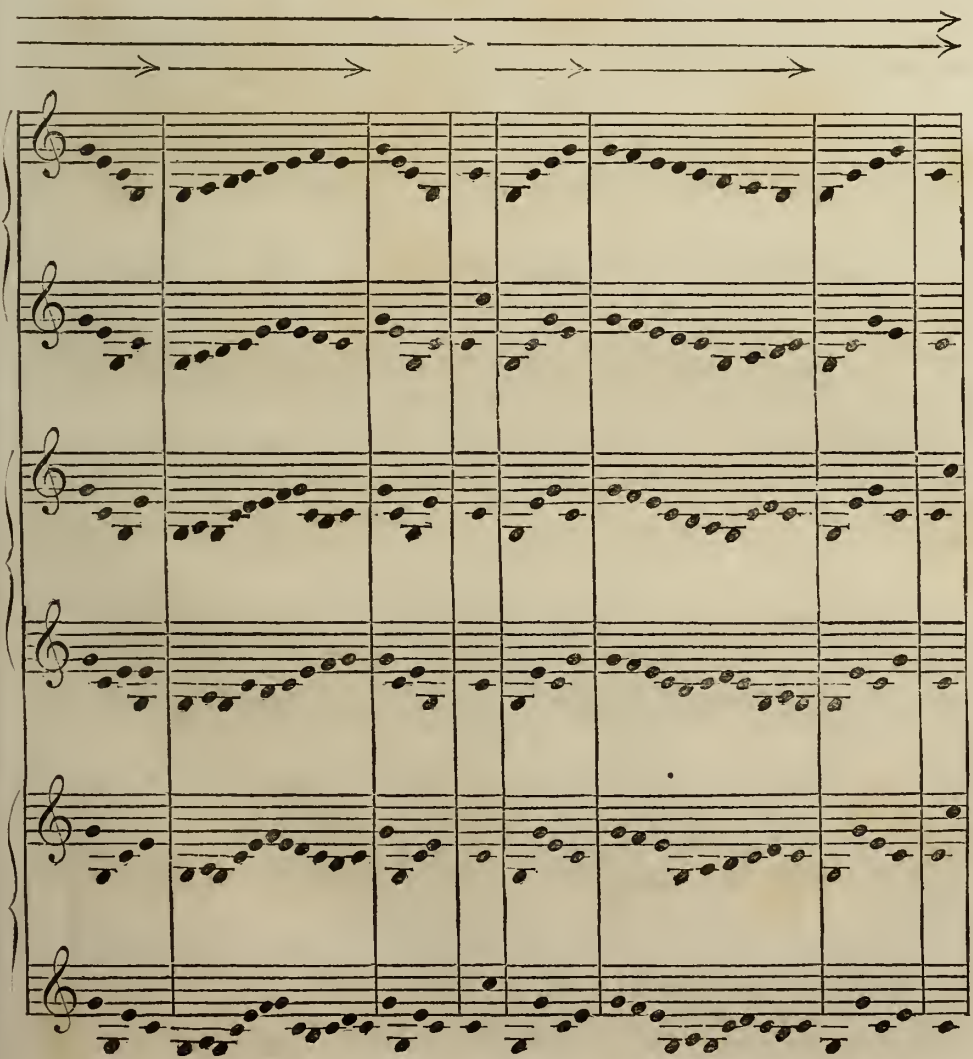


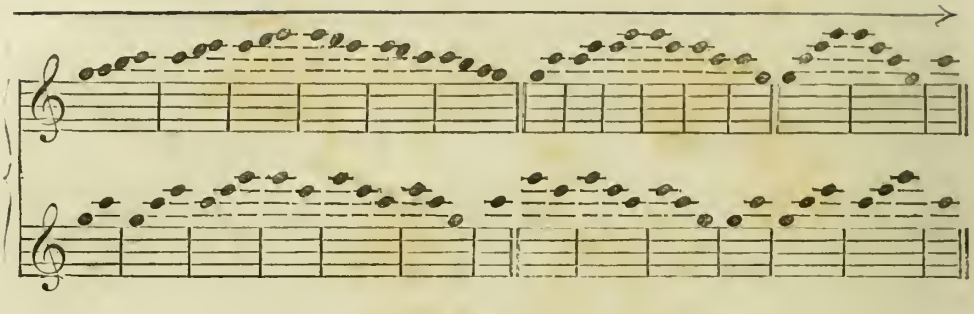
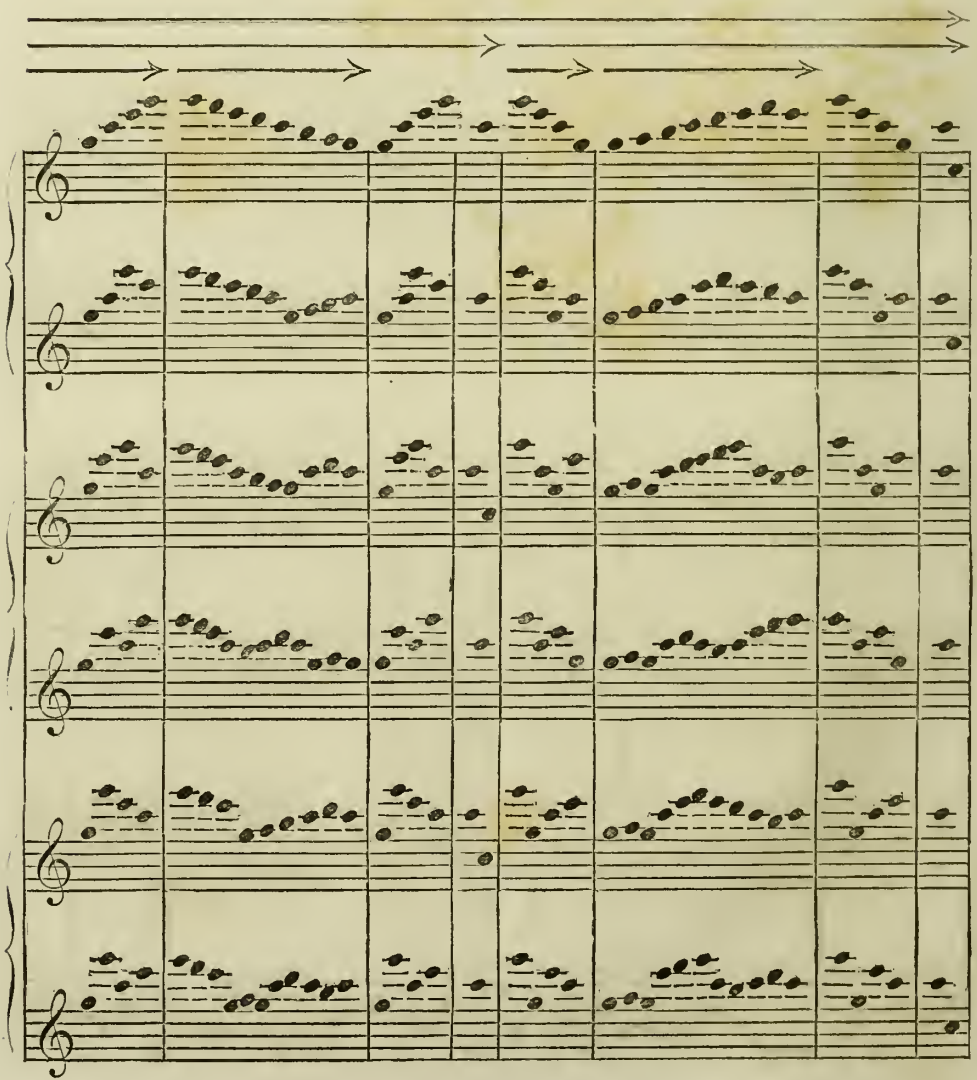
N° 2.

PREMIÈRE SÉRIE (*bis*).

N° 3.

N° 4.

DEUXIÈME SÉRIE.

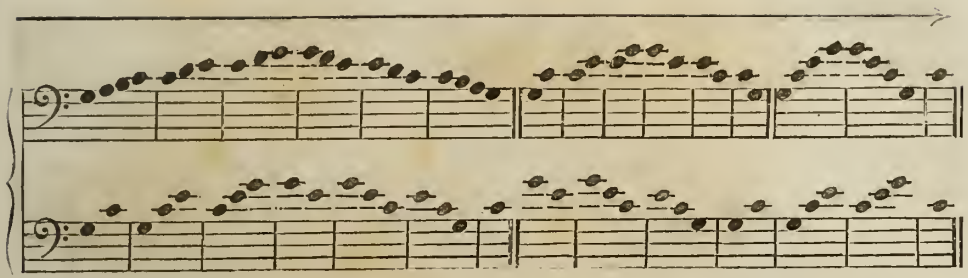
N° 1.



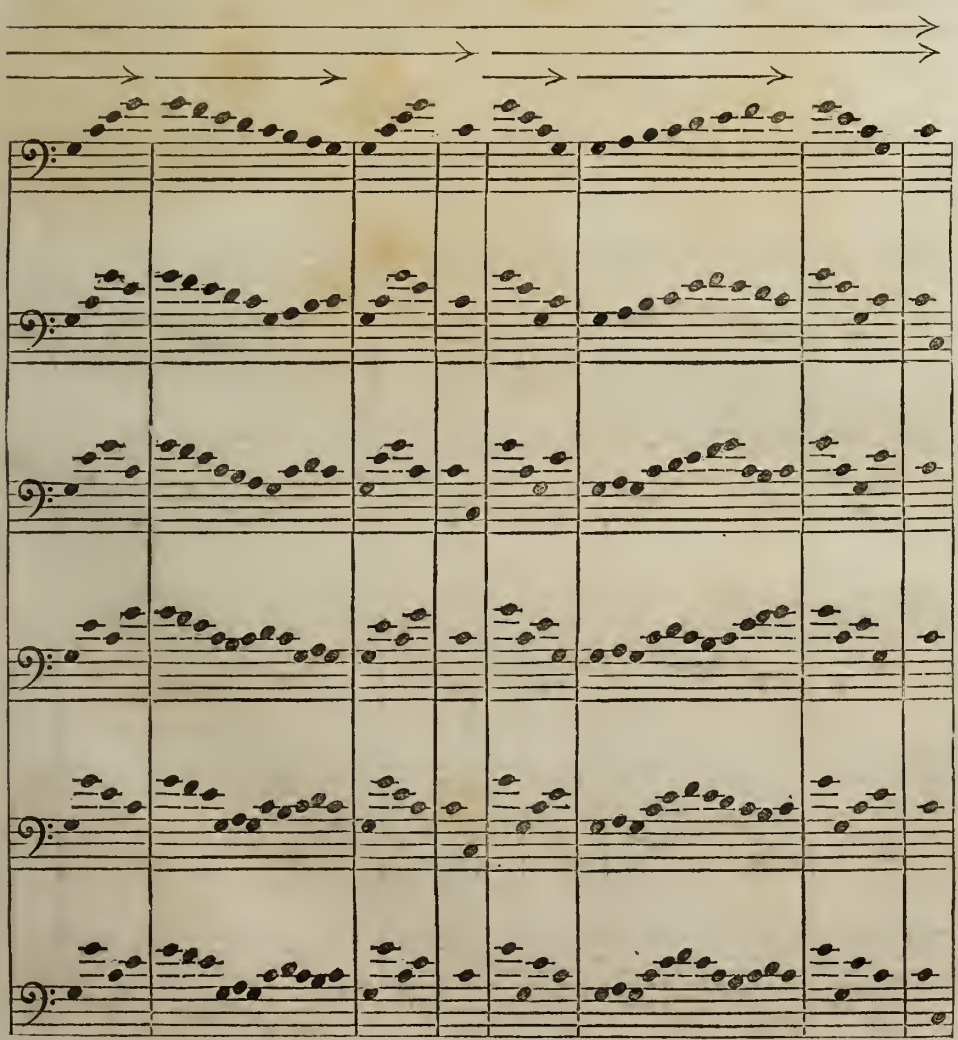
N° 2.

DEUXIÈME SÉRIE.

N° 3.

N° 4.

DEUXIÈME SÉRIE (*bis*).

N° 1.

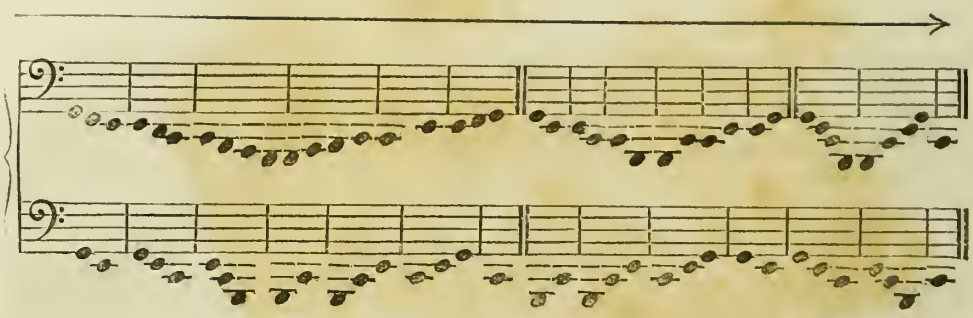


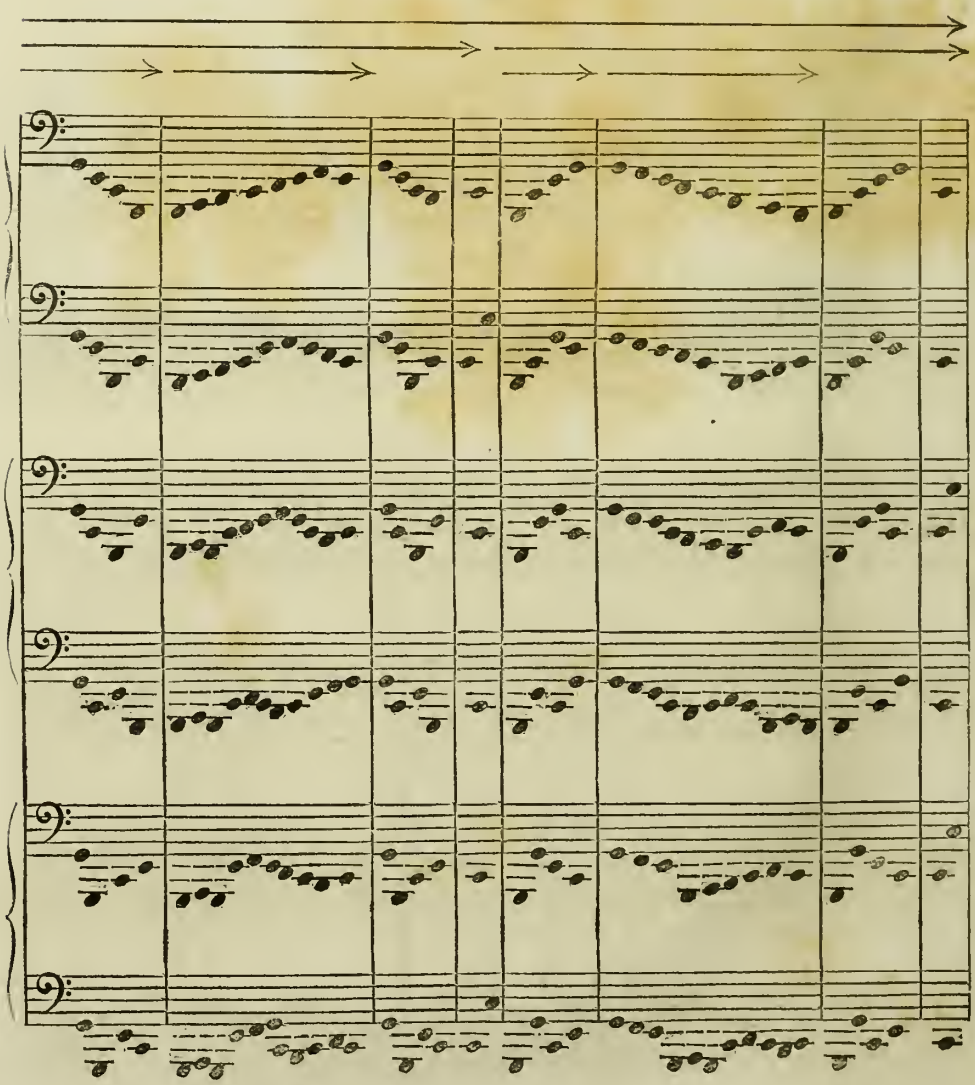
N° 2.



DEUXIÈME SÉRIE (*bis*).

N° 3.



N° 4.

TROISIÈME PARTIE.

THÉORIE.

INTRODUCTION.

Quand on écoute avec attention une voix chantant un air, on s'aperçoit que le son produit n'est pas toujours le même; qu'il n'offre pas toujours le même degré de gravité ou d'acuité; en un mot, la voix paraît monter et s'abaisser alternativement. Cette sensation d'élévation et d'abaissement de la voix est si bien éprouvée par chacun, que le langage a consacré le fait en disant que la voix *monte* ou qu'elle *descend*.

Puisque les sons produits par la voix ou par un instrument peuvent être plus aigus ou plus graves qu'un autre son pris pour point de départ, il y a donc une distance quelconque d'un son à un autre son plus grave ou plus aigu. Cette distance est ce qu'en musique on nomme *intervalle*. Le mot *intervalle* signifie donc *la distance que doit parcourir la voix pour aller d'un son donné à un autre son plus aigu ou plus grave*. L'intervalle n'est pas un son; c'est seulement la distance entre deux sons. Pour produire un intervalle, il faut forcément chanter deux sons différents qui forment les limites, grave et aiguë, de l'intervalle.

Or, un air n'est qu'une succession de sons plus ou moins aigus, plus ou moins graves; c'est-à-dire séparés les uns des autres par des intervalles plus ou moins grands, soit en montant, soit en descendant. La première étude théorique qui se présente en musique est donc celle des INTERVALLES.

Une seconde observation que l'on peut faire pendant qu'une voix chante est celle-ci : Non seulement l'oreille sent bien que le son monte et descend alternativement; mais elle s'aperçoit encore que tantôt la voix du chanteur *passe rapidement* d'un son à un autre, sans s'y arrêter, en l'effleurant à peine; tandis que d'autres fois, au contraire, cette voix semble *prolonger* un ou plusieurs sons, s'y arrêter pour ainsi dire, de manière à donner à ces sons une *durée plus grande* que celle qu'elle a donnée aux premiers. Si l'on écoute de même chanter un grand nombre d'airs, en portant son attention sur *le temps plus ou moins long que la voix met à chanter chaque note*, on acquiert bientôt cette nouvelle connaissance que les sons, dans un air, n'ont pas tous la même durée; mais qu'au contraire, les uns sont brefs, les autres sont longs, etc.

Un air se compose donc au moins de deux éléments : d'une série de sons graves ou aigus, séparés par des intervalles plus ou moins grands, et d'une série de durées variées, affectées aux sons qui constituent ces intervalles.

La théorie de la musique comprend donc deux choses bien distinctes : 1° L'ÉTUDE DES INTERVALLES ; 2° L'ÉTUDE DES DURÉES : c'est ainsi que nous diviserons notre travail. 3° Nous terminerons par l'étude des SIGNES DE L'ÉCRITURE MUSICALE.

Nota. Dans toutes nos démonstrations théoriques, nous emploierons les chiffres comme signes représentatifs des sons. C'est le seul moyen de rendre claires et faciles toutes les démonstrations ; c'est parce que l'on emploie la portée musicale dans les explications théoriques de tous les solféges et de tous les traités d'harmonie, qu'ils sont incompréhensibles. Cette assertion est le résultat d'une conviction profonde que j'espère faire partager à toute personne qui, ayant lu attentivement ce livre, lira ensuite un livre quelconque de théorie musicale écrit avec les caractères de la portée. (Voir page 34 l'explication des chiffres.)

LIVRE PREMIER.

INTONATION.

CHAPITRE PREMIER.

DES INTERVALLES.

Définition. — L'intervalle, avons-nous dit, est la distance que parcourt la voix pour aller d'un son à un autre son plus aigu ou plus grave : c'est la distance entre deux sons.

Il résulte de là, qu'il y a autant d'intervalles en musique qu'il y a de sons différents chantables ou exécutables par un instrument, à partir d'un son donné comme point de départ.

L'air type, la gamme qui sert de base à notre système musical, se compose, comme chacun sait, d'une succession de sons qui, du grave à l'aigu, portent les noms UT, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI, UT, RÉ, MI, FA, SOL, etc., c'est-à-dire, que les sept premiers sons que nous chantons portent des noms différents ; mais que le

huitième son reprend le nom du premier, le neuvième celui du second, etc., le quinzième celui du premier encore, et ainsi de suite, jusqu'aux sons les plus aigus que puisse percevoir notre oreille. Il n'y a donc qu'une série de sept mots pour désigner tous les sons qui se succèdent en superposant notre gamme à elle-même, et cette série de sept noms se reproduit toujours dans le même ordre.

Formation des intervalles. — Or, en admettant que l'on nomme UT (1) le premier son que l'on chante, il faut que la voix monte au moins jusqu'au RÉ (c'est-à-dire jusqu'au son qui suit immédiatement UT en montant) pour qu'elle ait produit l'un des intervalles de notre air type, de notre gamme. C'est-à-dire, que le plus petit intervalle que contienne cette gamme est celui qui sépare deux sons consécutifs comme UT-RÉ en montant, UT-SI en descendant. En faisant parcourir à la voix des intervalles de plus en plus grands, on rencontre successivement les intervalles qui séparent le premier son du deuxième, du troisième, du quatrième, du cinquième, etc., soit en montant, soit en descendant, comme le montre le tableau suivant :

En supposant que la voix parte chaque fois de UT pour produire un intervalle nouveau, elle donne successivement :

C'est-à-dire qu'il y aura autant d'intervalles qu'en pourra percevoir notre oreille, en chantant tous les sons du plus grave au plus aigu, ou du plus aigu au plus grave; de plus, on aura tous les intervalles *en écrivant successivement*,

(1) Nous conservons le nom d'*ut* pour deux raisons principales; la première, c'est que l'*u* est une voyelle très-employée dans notre langue, et qu'en remplaçant le mot *ut* par le

et dans l'ordre de la gamme, tous les noms, en montant quand on part du son le plus grave, et en descendant quand on part du son le plus aigu. Il est évident qu'il n'y a de limites aux intervalles que celles que la nature a posées à la perception des sons trop graves ou des sons trop aigus.

Noms des intervalles. — Quand il s'est agi de donner des noms à tous les intervalles, on a pu nommer : le premier intervalle, qui est la distance de la première à la *seconde note*, *intervalle de seconde*; le deuxième intervalle, qui est la distance de la première à la *troisième note*, *intervalle de troisième ou de tierce*; le troisième intervalle, qui est la distance de la première à la *quatrième note*, *intervalle de quatrième ou de quarte*; et ainsi des autres intervalles de plus en plus grands. En un mot, le numéro de la note qui termine un intervalle, numéro compté à partir du premier son inclusivement, a servi à numéroter, à désigner l'intervalle (1).

C'est ainsi que l'on a pu nommer l'intervalle :

De 1 à 2	intervalle de	SECONDE.
De 1 à 3	—	TIERCE.
De 1 à 4	—	QUARTE.
De 1 à 5	—	QUINTE.
De 1 à 6	—	SIXTE.
De 1 à 7	—	SEPTIÈME.
De 1 à 1̇	—	OCTAVE.
De 1 à 2̇	—	NEUVIÈME.
De 1 à 3̇	—	DIXIÈME.

Et ainsi de suite de tous les autres intervalles.

---

mot *do*, on se prive du seul *u* qui fût dans la gamme pour y introduire l'o, qui se trouve déjà dans le sol. En second lieu, en remplaçant *ut* par *do*, on perd l'origine des mots de la gamme, pris par Guy d'Arezzo, dans l'hymne de saint Jean :

UT queant laxis REsonare fibris
MIra gestorum FAmuli tuorum,
SOLve polluti LAbii reatum
Sancte Joannes !

Si l'on voulait changer, il fallait au moins remplacer l'un des deux noms en I, *mi*, *si* et l'un des deux noms en A, *fa*, *la*.

(1) L'usage est de compter les intervalles *en montant*; ainsi, l'on prend comme son

Intervalles simples et intervalles redoublés. — Comme les intervalles qui sont plus grands que l'octave demandent, pour être écrits ou appelés, la répétition des mots qui ont servi à écrire ou à nommer les intervalles plus petits que l'octave, exemple : 1-2 seconde, 1-$\dot{2}$ neuvième, on a distingué les premiers des seconds, et on a séparé les intervalles en deux séries, sous le point de vue seulement des noms qui les désignent. On a nommé INTERVALLES SIMPLES, ceux qui ne dépassent pas l'octave : ce sont la *seconde*, la *tierce*, la *quarte*, la *quinte*, la *sixte*, la *septième* et l'*octave* ; on a nommé INTERVALLES REDOUBLÉS, tous les intervalles qui dépassent l'octave, comme la *neuvième*, la *dixième*, etc. Étudions d'abord les intervalles simples.

Des intervalles simples.

Les intervalles simples sont au nombre de sept : la seconde (1-2), la tierce (1-3), la quarte (1-4), la quinte (1-5), la sixte (1-6), la septième (1-7), l'octave (1-$\dot{1}$).

Puisque l'intervalle est la distance d'un son quelconque à un autre son, on peut prendre indistinctement pour son grave d'un intervalle l'une des sept notes *ut, ré, mi, fa, sol, la, si*, et l'on peut ainsi faire sept intervalles simples de chaque nom.

Tableau des intervalles simples.

SEPT SECONDES, QUI SONT	1-2,	2-3,	3-4,	4-5,	5-6,	6-7,	7-$\dot{1}$,
SEPT TIERCES	1-3,	2-4,	3-5,	4-6,	5-7,	6-$\dot{1}$,	7-$\dot{2}$,
SEPT QUARTES	1-4,	2-5,	3-6,	4-7,	5-$\dot{1}$,	6-$\dot{2}$,	7-$\dot{3}$,
SEPT QUINTES	1-5,	2-6,	3-7,	4-$\dot{1}$,	5-$\dot{2}$,	6-$\dot{3}$,	7-$\dot{4}$,
SEPT SIXTES	1-6,	2-7,	3-$\dot{1}$,	4-$\dot{2}$,	5-$\dot{3}$,	6-$\dot{4}$,	7-$\dot{5}$,
SEPT SEPTIÈMES	1-7,	2-$\dot{1}$,	3-$\dot{2}$,	4-$\dot{3}$,	5-$\dot{4}$,	6-$\dot{5}$,	7-$\dot{6}$,
SEPT OCTAVES	1-$\dot{1}$,	2-$\dot{2}$,	3-$\dot{3}$,	4-$\dot{4}$,	5-$\dot{5}$,	6-$\dot{6}$,	7-$\dot{7}$,

Ce tableau peut encore s'écrire en *colonnes verticales ;* mais alors il faut le *lire de bas en haut, colonne par colonne, de gauche à droite.* On trouvera dans chaque colonne, en comptant de bas en haut (et en recommençant chaque fois à compter

---

grave de l'intervalle le premier son nommé, et comme son aigu le deuxième. Exemple : si-ut, sera une seconde, et ut-si, une septième, parce que l'on est convenu de compter du grave à l'aigu. Quand on veut compter autrement, il faut le spécifier.

le la note du bas), une seconde, une tierce, etc., jusqu'à l'octave; on verra de plus, que chaque série d'intervalles peut commencer par chacun des sept mots UT, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI.

Octaves.	1	2	3	4	5	6	7
Septièmes. . . .	7	1	2	3	4	5	6
Sixtes.	6	7	1	2	3	4	5
Quintes . . .	5	6	7	1	2	3	4
Quartes . .	4	5	6	7	1	2	3
Tierces . .	3	4	5	6	7	1	2
Secondes	2	3	4	5	6	7	1
	1	2	3	4	5	6	7

La première flèche à droite indique la hauteur des secondes; la deuxième, celle des tierces; la troisième, celle des quartes; la quatrième, celle des quintes; la cinquième, celle des sixtes; la sixième, celle des septièmes; et la septième, celle des octaves.

Je dirai donc qu'il y a dans notre gamme sept secondes, sept tierces, sept quartes, sept quintes, sept sixtes, sept septièmes et sept octaves, et que les intervalles de chaque série peuvent commencer à volonté par chacune des sept notes UT, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI, prise pour base ou pour son grave de l'intervalle.

Pour se familiariser avec les intervalles simples, il est utile de faire les deux exercices suivants :

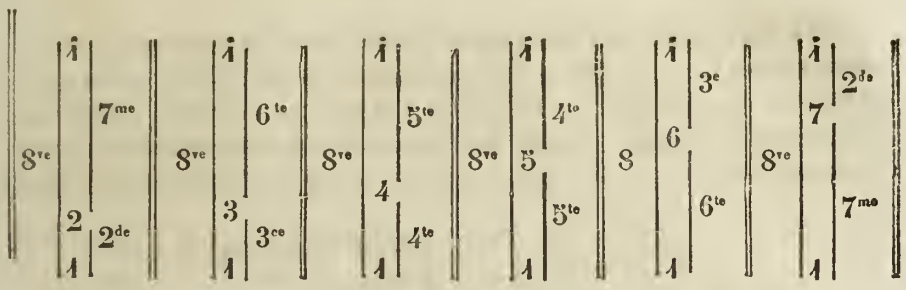
1° Exercice écrit : on écrit sur un papier les sept premiers chiffres en ligne horizontale, et, sur chacun de ces chiffres, comme base, on superpose les six autres, en suivant l'ordre naturel des sons en montant, de manière à trouver dans chaque colonne, et *à partir de la base*, une seconde, une tierce, etc., jusqu'à l'octave comprise. C'est la reconstruction du tableau précédent.

2° Exercice parlé : On appelle deux sons au hasard; puis, prenant comme son grave le premier son nommé, on remonte au second en *comptant sur ses doigts* tous les sons intermédiaires, plus celui de départ et celui d'arrivée; le nombre trouvé donne le nom de l'intervalle. Exemple : quel est le nom de l'intervalle FA-SI? Comptons en montant, et en mettant les sons intermédiaires, FA, SOL, LA, SI; c'est une quarte, puisque du FA au SI on trouve quatre sons. Ainsi des autres. On continue cet exercice jusqu'à ce que l'on trouve facilement le nom de l'intervalle que forment les deux premiers sons venus.

Des Compléments ou Renversements.

On nomme complément d'un intervalle, ce qu'il faudrait ajouter à cet intervalle pour compléter une octave.

EXEMPLE :



On voit par ce tableau que, le complément de la	2de	est une	7me	Remarquez que 2 et 7 font 9.	
—	3ce	—	6te	—	3 — 6 — 9.
—	4	—	5te	—	4 — 5 — 9.
—	5te	—	4te	—	5 — 4 — 9.
—	6te	—	3ce	—	6 — 3 — 9.
—	7me	—	2de	—	7 — 2 — 9.

C'est-à-dire que, *bien qu'un intervalle et son complément n'embrassent qu'une octave*, ils font cependant ensemble, *lorsque l'on additionne leurs chiffres expressifs*, une *somme de* 9 (Assurez-vous-en à la remarque ci-dessus).

Cela tient à ce que le *son supérieur de l'intervalle se répète* pour former *le son inférieur du complément* : Sur les 8 *sons*, il y en a donc *un qui est pris deux fois.*

Il faut donc, pour *trouver le complément d'un intervalle*, AJOUTER *à son nom* ce qui lui manque pour faire 9.

Il est bon de se faire les questions suivantes : Quel est le complément d'une seconde? d'une tierce? d'une quarte? d'une quinte? d'une sixte? d'une septième?

Le *complément* se nomme encore *renversement*, parce que la *note grave de l'intervalle* devient *note aiguë du complément*, tandis que la *note aiguë* devient *note grave.*

EXEMPLE :

La 2de 1-2	a pour complément la	7me	2-1 — 1-2	renversé donne	2-1
La 3ce 1-3	—	6te	3-1 — 1-3	—	3-1
La 4te 1-4	—	5te	4-1 — 1-4	—	4-1
La 5te 1-5	—	4te	5-1 — 1-5	—	5-1
La 6te 1-6	—	3ce	6-1 — 1-6	—	6-1
La 7me 1-7	—	2de	7-1 — 1-7	—	7-1

Des intervalles redoublés.

Nous savons déjà que l'on appelle intervalles redoublés ceux qui embrassent plus de 8 notes, c'est-à-dire qui sont plus grands qu'une octave; on les nomme redoublés, parce qu'ils renferment deux fois le même intervalle, à deux séries différentes. Nous avons vu aussi que, comme les intervalles simples, les intervalles redoublés tirent leur nom du nombre de notes qu'ils embrassent; ainsi :

Les intervalles qui embrassent

Neuf notes	s'appellent	9me
Dix	—	10me
Onze	—	11me
Douze	—	12me
Treize	—	13me
Quatorze	—	14me

Les *intervalles redoublés prennent le plus souvent le nom des intervalles* SIMPLES, en y ajoutant l'épithète de REDOUBLES; ils prennent le nom de l'*intervalle simple que l'on obtiendrait* en *abaissant leur note aiguë* à la *série inférieure.*

Ainsi, la 9e	1-2,	en abaissant le	2	à l'octave inférieure	donne la 2e 1-2
la 10e	1-3,	—	3	—	— 3e 1-3
la 11e	1-4,	—	4	—	— 4te 1-4
la 12e	1-5,	—	5	—	— 5te 1-5
la 13e	1-6,	—	6	—	— 6te 1-6
la 14e	1-7,	—	7	—	— 7e 1-7
la 15e	1-1,	—	1	—	— 8e 1-1

On dit donc indifféremment 9e OU SECONDE REDOUBLÉE.
— — 10e OU TIERCE REDOUBLÉE.
— — 11e OU QUARTE REDOUBLÉE.
— — 12e OU QUINTE REDOUBLÉE.
— — 13e OU SIXTE REDOUBLÉE.
— — 14e OU SEPTIÈME REDOUBLÉE.
— — 15e OU OCTAVE REDOUBLÉE.

Pour faciliter le remplacement des mots neuvième, dixième, onzième, etc., par les mots seconde redoublée, tierce redoublée, quarte redoublée, etc., remarquez :

1° Qu'en retranchant *sept* du nombre des notes qu'embrasse un intervalle redoublé, le reste donne le nom de l'intervalle simple dont il est le redoublement;

2° Qu'en ajoutant sept au nombre des notes qu'embrasse un intervalle simple, la somme donne le nom du redoublement (Vérifiez ces deux assertions sur le tableau précédent.)

Il est utile de s'exercer à transformer les intervalles simples en intervalles redoublés, et réciproquement.

CHAPITRE DEUXIÈME.

DU RAPPORT DES INTERVALLES DE MÊME NOM ENTRE EUX.

Maintenant que nous connaissons bien les intervalles et leurs compléments, deux questions très-importantes se présentent à examiner :

1° *Tous les intervalles de même nom sont-ils égaux entre eux* ou *offrent-ils des différences?*

2° Dans *le cas où les intervalles de même nom ne seraient pas tous égaux*, de *combien d'espèces y en a-t-il?*

Remarquons d'abord qu'en superposant un nombre suffisant de secondes, on peut obtenir tous les intervalles; ainsi :

Deux secondes superposées	1-2, 2-3,	donnent la tierce 1-3
Trois secondes superposées	1-2, 2-3, 3-4,	donnent la quarte 1-4
Quatre secondes superposées	1-2, 2-3, 3-4, 4-5,	donnent la quinte 1-5

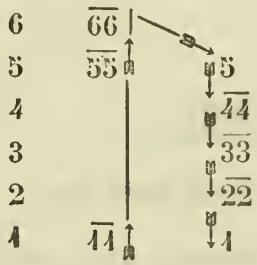
Et ainsi de suite.

Il en résulte, que la connaissance des secondes doit nous conduire forcément à celle des autres intervalles, qui ne sont que des composés de secondes. Nous sommes donc conduits à comparer d'abord les secondes entre elles, puis nous comparerons ensuite les tierces, les quartes, les quintes, etc. Commençons donc par la comparaison des secondes.

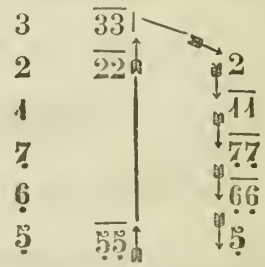
Les six notes 1 2 3 4 5 6 } *Chantées dans le même ordre produi-*
et les six notes 5 6 7 1 2 3 } *sent exactement le même air.*

Voici la démonstration de ce fait important.

Chantez, en *suivant l'ordre indiqué par les flèches* et avec la mesure marquée, les six notes 1 2 3 4 5 6, vous produirez l'air : AH ! VOUS DIRAI-JE MAMAN, ETC.



Chantez, en *suivant l'ordre indiqué par les flèches* et avec la mesure marquée, les six notes 5 6 7 1 2 3, vous produirez l'air : AH ! VOUS DIRAI-JE MAMAN, ETC.



Chantez plusieurs fois l'air 11 55 66 etc., et l'air 55 22 33 etc., en les faisant succéder l'un à l'autre, et assurez-vous bien que les deux séries reproduisent bien l'air : *Ah! vous dirai-je maman.* Ce fait une fois constaté, voici les conséquences importantes qui en découlent.

Les notes des deux hexacordes (1) 1 2 3 4 5 6 et 5 6 7 1 2 3, chantés dans le même ordre, produisant exactement le même air, il en résulte :

1° Que les intervalles 1-5, 5-6, en montant, dans la colonne 1 2 3 4 5 6, sont égaux aux intervalles 5-2 et 2-3, en montant aussi, dans la colonne 5 6 7 1 2 3 (vérifiez).

2° En descendant dans les deux colonnes, on trouve encore que l'air produit par les intervalles successifs 6-5, 5-4, 4-3, 3-2, 2-1, de la première colonne, est le même que l'air produit par les intervalles 3-2, 2-1, 1-7, 7-6, 6-5, de la seconde ; donc les cinq intervalles de la colonne de gauche sont égaux à chacun de ceux qui leur correspondent dans la colonne de droite.

Ainsi 6-5 égale 3-2
5-4 — 2-1
4-3 — 1-7
3-2 — 7-6
2-1 — 6-5

Ou encore, en lisant chaque colonne de bas en haut, en suivant les flèches.

(1) Hexacorde ou six premières six notes.

3° Si nous disposons de nouveau nos dix secondes en deux colonnes verticales de la manière suivante, comme nous l'avons déjà fait :

6	3
5	2
4	1
3	7
2	6
1	5

Nous pouvons remarquer que la seconde UT-RÉ se rencontre dans les deux colonnes. Si on la prend dans la colonne de gauche, elle égale la seconde SOL-LA ; si on la prend dans la colonne de droite, elle égale la seconde FA-SOL : il en résulte que les secondes SOL-LA, et FA-SOL, toutes deux égales à la seconde UT-RÉ, sont égales entre elles, et que, par conséquent, les trois secondes UT-RÉ, FA-SOL, SOL-LA, sont égales. Mais la seconde RÉ-MI, de la deuxième colonne, égale la seconde SOL-LA, de la première ; donc elle égale aussi ses deux égales UT RÉ et FA-SOL. Enfin, la seconde LA-SI, de la deuxième colonne, égale aussi RÉ-MI, de la première, et par suite les trois autres UT-RÉ, FA-SOL, SOL-LA. Donc les cinq secondes UT-RÉ, RÉ-MI, FA-SOL, SOL-LA, LA-SI, sont égales entre elles.

Quant aux deux dernières secondes, MI-FA et SI-UT, elles sont égales l'une à l'autre, puisqu'elles produisent le même air ; mais on ne voit pas encore quel peut être leur rapport avec les cinq autres, puisque aucune d'elles ne se trouve en regard de l'une des cinq secondes du premier groupe (1).

---

(1) Voici une autre démonstration de l'égalité des cinq secondes UT-RÉ, RÉ-MI, FA-SOL, SOL-LA, LA-SI entre elles, et de l'égalité des deux secondes MI-FA et SI-UT ; cette démonstration est tirée de l'origine même de la gamme.

Si l'on fait vibrer une corde un peu grave, une oreille suffisamment exercée entend quatre sons : 1°, le son primitif donné par la corde ; 2°, l'octave aigue ; 3°, la quinte redoublée ou douzième ; et 4°, la tierce triplée ou dix-septième ; c'est-à-dire, que si l'on nomme UT GRAVE le son primitif, on entendra les quatre sons suivants $\dot{1}\dot{1}53$. Si l'on baisse le sol d'une octave, et le mi de deux, on obtient les sons $\dot{1}\dot{3}\dot{5}\dot{1}$, dont les trois derniers sont dans un rapport mathématique forcé avec le premier, puisqu'ils n'en sont que les harmoniques, pris à des octaves plus graves. Partons de ce fait fondamental pour faire l'expérience suivante :

Prenons trois cordes tendues ; appelons la première FA, et faisons-la vibrer ; d'après ce

Toutefois, nous pouvons déjà conclure de cette seule expérience que les sept secondes de la gamme peuvent se partager en deux groupes : l'un qui contient les cinq secondes égales UT-RÉ, RÉ-MI, FA-SOL, SOL-LA, LA-SI, et l'autre les deux secondes égales MI-FA et SI-UT. Il ne peut donc pas y avoir dans la gamme plus de deux espèces de secondes.

---

que je viens de dire, elle donnera les sons $\dot{4}\dot{4}\dot{1}\dot{6}$; baissons l'UT d'une octave et le LA de deux, nous aurons les quatre sons $\dot{4}\dot{6}\dot{1}\dot{4}$.

Accordons la deuxième corde à l'unisson de l'UT qui forme quinte avec le FA primitif, puis faisons-la vibrer à son tour; elle nous donnera (en baissant d'une octave la quinte redoublée, et de deux octaves la tierce triplée) $\dot{1}35\dot{1}$.

Accordons, enfin, la troisième corde à l'unisson du SOL, quinte de l'UT, et faisons-la vibrer aussi, elle va nous donner (en agissant comme nous l'avons fait pour les intervalles redoublés des deux autres cordes) $57\dot{2}\dot{5}$.

Nous avons ainsi trois séries de quatre sons $\dot{4}\dot{6}\dot{1}\dot{4}$, $\dot{1}35\dot{1}$, $57\dot{2}\dot{5}$, qui sont dans un apport mathématique défini avec le FA primitif, puisque celui-ci a produit l'UT de la deuxième corde, et que cet UT, à son tour, a engendré le SOL de la troisième. Ajoutons enfin que le rapport qui existe entre le FA GRAVE et les trois autres notes de son groupe, doit être identiquement le même que celui qui existe entre l'UT GRAVE, et les trois autres notes de son groupe; le même encore que celui qui existe entre le SOL GRAVE et les trois autres notes de son groupe, puisque les trois derniers sons de chaque groupe ne sont que les harmoniques du premier.

Écrivons de la manière suivante le résultat de nos trois opérations, en négligeant l'octave de chacune de nos trois cordes :

2
7
5——5
3
1——1
6
4

Rapprochons maintenant les uns des autres tous les sons que nous avons trouvés et, pour point de ralliement, pour pivot, prenons l'UT, qui est également distant du FA et du SOL.

Le RÉ, baissé d'une octave, est plus grave que le MI et plus aigu que l'UT, il tombe donc

Comparons maintenant les deux groupes l'un à l'autre ; il suffit, pour cela, que nous comparions l'une des cinq secondes du premier groupe, FA-SOL, par exemple, à l'une des deux du second, à SI-UT, je suppose.

Comme il ne serait pas facile de comparer directement les deux intervalles SI-UT et FA-SOL, ayons recours au moyen suivant : Apprenons bien par cœur l'air 171 ; puis, quand nous en serons maîtres, chantons sur cet air les syllabes SOL, FÈ, SOL, de manière que le SOL représente l'UT et que le FÈ représente le SI. La seconde SOL-FÈ, sera une seconde égale à la seconde UT-SI, et tout ce qui sera démontré pour SOL-FÈ, le sera pour son modèle UT-SI.

Comparons maintenant la seconde SOL-FÈ, l'égale de UT-SI, à la seconde SOL-FA. Pour cela, chantons avec le plus grand soin, et en nous écoutant avec

---

entre les deux, et l'on peut écrire, *en montant*, ut, ré, mi. Le FA, porté à l'octave supérieure, est plus aigu que le MI et plus grave que le SOL, et tombe entre les deux; nous avons donc, ut, ré, mi, fa, sol. Le LA, porté à l'octave supérieure, est plus aigu que le sol, mais plus grave que le si ; il se trouve donc entre les deux ; cela nous donne nos sept notes ainsi disposées en montant : ut, ré, mi, fa, sol, la, si. Enfin, en élevant à son tour l'UT d'une octave, on trouve qu'il donne un son plus aigu que le SI et plus grave que le RÉ AIGU. Si enfin, on élevait maintenant à l'octave les six sons classés, ré, mi, fa, sol, la, si, ces octaves se classeraient au-dessus de l'UT AIGU, comme leurs sons graves se sont classés sur l'UT GRAVE. Donc, LES SONS HARMONIQUES DE TROIS CORDES, ACCORDÉES A INTERVALLES DE QUINTE (MAJEURE), ONT DONNÉ NAISSANCE A NOTRE GAMME UT, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI, UT ; ET CHACUN DES SONS DE CETTE GAMME EST DANS UN RAPPORT DÉTERMINÉ AVEC L'UT.

Supposons maintenant que l'on prenne une quatrième corde, et qu'on la monte à l'unisson du RÉ, quinte de la troisième corde ; elle donnera à son tour RÉ, FA DIÈZE, LA. Écrivons les notes des trois dernières cordes comme nous avons écrit celles des trois premières, en négligeant aussi les octaves ; nous aurons le tableau suivant :

6

♯ (Ce signe signifie fa dièse).

2——2

7

5——5

3

1

Dans ce deuxième tableau, le SOL occupe la position pivotale que l'UT occupait dans le

attention, les notes suivantes, en prenant les deux SOLS à la même hauteur, et en nous rappelant que SOL-FÈ est l'air UT-SI (représentons le FÈ par un 4 barré de cette manière 4̸)

135 545 54321 Répétez deux fois cette ligne.
545 543 } Répétez trois ou quatre fois ces deux lignes
545 43 } en vous écoutant avec soin.
54̸ 43

Si l'expérience est faite avec le soin convenable, et par une voix suffisamment

---

premier. On peut donc, par une marche semblable à celle qui nous a servi à construire la GAMME D'UT, construire la GAMME DE SOL, qui sera sol, la, si, ut, ré, mi, fa dièze, sol. De plus, chacun des sons de la gamme de SOL, est avec le SOL, dans le même rapport mathématique, que chacun des sons correspondants de la gamme d'UT est avec l'UT; c'est-à-dire, que le rapport de la tonique UT avec sa médiante MI, la dominante SOL, sa sensible SI, etc., est le même que le rapport de la tonique SOL avec sa médiante SI, sa dominante RÉ, sa sensible FA DIÈZE, etc.; ceci est incontestable.

Si donc, nous écrivons nos deux gammes l'une à côté de l'autre, en colonnes verticales, de la manière suivante :

1	5
7	4̸
6	3
5	2
4	1
3	7
2	6
1	5

Il est certain que les intervalles que l'UT TONIQUE forme avec chacun des sons de sa gamme sont absolument les mêmes que ceux que le SOL TONIQUE fait avec chacun des sons correspondants de la sienne; en d'autres termes, les sept secondes UT-RÉ, RÉ-MI, MI-FA, FA-SOL, SOL-LA, LA-SI, SI-UT, de la première colonne, sont égales aux sept secondes SOL-LA, LA-SI, SI-UT, UT-RÉ, RÉ-MI, MI-FÈ, FÈ-SOL, de la deuxième. Mais les secondes SOL-LA, LA-SI, SI-UT, etc., de la première colonne, sont données par les mêmes sons que les secondes SOL-LA, LA-SI, SI-UT, etc., de la deuxième, comme le montrent les deux colonnes suivantes :

Donc, la seconde sol-la est bien toujours la même qu'elle se trouve entre dominante et

exercée, on constate facilement que le FA est plus loin du SOL que le FÈ, qu'il est plus grave que ce dernier; en d'autres termes, l'intervalle SOL-FA est plus grand que l'intervalle SOL-FÈ. — De combien? Nous n'en savons rien; mais il est plus grand; voilà le point important pour nous.

Mais cette seconde FÈ-SOL n'est autre que la seconde SI-UT; donc la seconde FA-SOL, plus grande que la seconde FÈ-SOL, est plus grande que la seconde SI-UT et que son égale MI-FA.

D'ailleurs, FA-SOL est l'égale des quatre autres secondes UT-RÉ, RÉ-MI, SOL-LA, LA-SI de son groupe; donc aussi, chacune de ces quatre dernières secondes est plus grande que chacune des deux secondes SI-UT et MI-FA de l'autre groupe. Donc, enfin, il y a deux espèces de secondes : des secondes plus grandes ou MAJEURES, et des secondes plus petites ou MINEURES (1). Les premières sont au nombre de cinq, ce sont UT-RÉ, RÉ-MI, FA-SOL, SOL-LA, LA-SI, qui sont majeures; les autres ne sont qu'au nombre de deux, ce sont MI-FA, SI-UT, qui sont mineures.

La connaissance exacte des secondes majeures et des secondes mineures va nous permettre d'analyser tous les autres intervalles simples, tierces, quartes,

---

sous-sensible dans la gamme d'UT, ou qu'on la prenne entre tonique et sous-médiante, dans la gamme de SOL; la seconde la-si est encore la même, qu'on la rencontre entre sous-sensible et sensible dans la gamme d'UT, ou qu'elle soit prise entre sous-médiante et médiante dans la gamme de SOL. De même pour les autres secondes si-ut, ut-ré, ré-mi, soit qu'on les prenne en UT, soit qu'on les prenne en SOL.

Or, si nous reprenons maintenant nos deux échelles d'UT et de SOL, l'une à côté de l'autre, nous trouvons que UT-RÉ, qui a FA-SOL à gauche et SOL-LA à droite, établit l'égalité entre ces trois secondes UT-RÉ, FA-SOL et SOL-LA; SOL-LA, à son tour, se trouvant devant UT-RÉ à gauche et devant RÉ-MI à droite, établit l'égalité de RÉ-MI à UT-RÉ et à FA-SOL. Enfin, RÉ-MI, qui égale SOL-LA à gauche, égale LA-SI à droite, et fait rentrer cette dernière seconde dans le groupe des quatre autres, et l'on a ainsi les cinq secondes UT-RÉ, RÉ-MI, FA-SOL, SOL-LA, LA-SI, qui sont égales. Ceci me paraît incontestable.

1	5
7	4
6	3
5	2
4	1
3	7
2	6
1	5

Quant aux deux secondes MI-FA et SI-UT, on voit aussi qu'elles sont égales l'une à l'autre; mais on ne voit pas encore leur rapport avec les cinq autres. C'est ce rapport que nous allons maintenant étudier. (Revenir au texte, page 204).

(1) Dans le langage ordinaire, on nomme les secondes majeures des tons et les secondes mineures des demi-tons; c'est dans cette acception que l'on dit que la gamme contient cinq tons et deux demi-tons. Ce langage est vicieux; nous le verrons bientôt.

quintes, sixtes, septièmes et octaves, et de leur appliquer nos deux questions de départ :

1° Tous les intervalles de même nom sont-ils semblables?

2° S'ils ne sont pas tous semblables, combien chacun d'eux offre-t-il d'espèces?

Pour rendre l'analyse plus facile, et pour que l'œil puisse distinguer les secondes mineures, convenons (sans rien préjuger du rapport exact qui existe entre une seconde majeure et une seconde mineure) de mettre plus d'espace de *bas en haut* entre les deux chiffres qui serviront à écrire une seconde majeure, qu'entre ceux qui serviront à écrire une seconde mineure. Formons maintenant le tableau général de tous les intervalles simples, en distinguant les secondes majeures des secondes mineures.

Secondes.

Cinq secondes majeures.

5	2	6	3	7		4	1	↑	
4	1	5	2	6		3	7	↑	**Deux secondes mineures.**

Tierces.

Trois tierces majeures, contenant chacune DEUX secondes majeures.

6	3	7		4	1	5	2		
5	2	6		3	7				
						4	1		
4	1	5		2	6	3	7	↑	Quatre tierces mineures, contenant chacune UNE seconde MAJEURE et UNE seconde MINEURE.

Quartes.

Une quarte majeure (improprement appelée fausse quarte, quarte superflue ou augmentée), contenant TROIS secondes majeures.

7		4	1	5	2	6	3		
6		3	7						
				4	1	5	2		
5		2	6	3	7				
						4	1		
4		1	5	2	6	3	7	↑	Six quartes mineures (improprement appelées quartes justes) contenant chacune DEUX secondes MAJEURES et UNE seconde MINEURE.

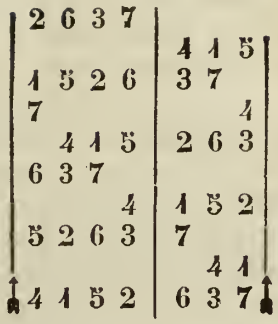
Quintes.

Six quintes majeures contenant chacune TROIS secondes MAJEURES et une seconde MINEURE.

1	5	2	6	3	7				
7							4		
	4	1	5	2	6		3		
6	3	7							
			4	1	5		2		
5	2	6	3	7					
					4		1		
4	1	5	2	6	3		7	↑	Une quinte mineure (improprement appelée fausse quinte ou quinte diminuée) contenant DEUX secondes MAJEURES et DEUX secondes MINEURES.

Sixtes.

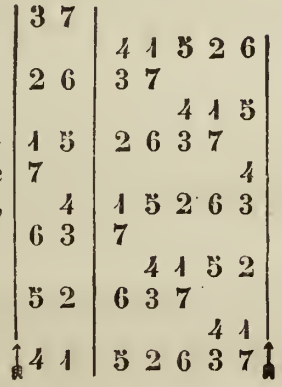
Quatre sixtes majeures contenant chacune QUATRE secondes MAJEURES, UNE seconde MINEURE.



Trois sixtes mineures contenant chacune TROIS secondes MAJEURES, DEUX secondes MINEURES.

Septièmes.

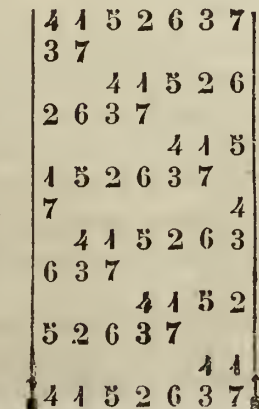
Deux septièmes majeures, contenant chacune CINQ secondes MAJEURES, UNE seconde MINEURE.



Cinq septièmes mineures contenant chacune QUATRE secondes MAJEURES, deux secondes MINEURES.

Octaves.

Toutes les octaves doivent être égales, puisque chacune d'elles renferme les cinq secondes majeures et les deux secondes mineures, ni plus ni moins; elles sont donc forcément égales.



Sept octaves égales, contenant chacune les CINQ secondes MAJEURES et les DEUX secondes MINEURES.

Les tableaux précédents montrent que.

1° Toutes les octaves sont égales (vérifiez);

2° Tous les autres intervalles simples, secondes, tierces, quartes, quintes, sixtes et septièmes, offrent chacun deux espèces : ils sont majeurs ou mineurs (vérifiez);

3° La différence qui existe entre une seconde majeure et une seconde mineure est la seule qui existe aussi entre une tierce majeure et une tierce mineure, entre une quarte majeure et une quarte mineure; entre une quinte majeure et une quinte mineure; entre une sixte majeure et une sixte mineure; entre une septième majeure et une septième mineure (vérifiez);

4° On pourra donc rendre mineur un intervalle majeur, si l'on peut remplacer par une seconde mineure la seconde majeure qui commence ou termine l'intervalle majeur (vérifiez);

5° On pourra rendre majeur un intervalle mineur, si l'on peut remplacer par une seconde majeure la seconde mineure qui commence ou termine l'intervalle mineur (1) (vérifiez);

6° L'intervalle et son complément formant une octave, et toutes les octaves étant égales, il en résulte que plus un intervalle sera petit, plus le complément sera grand, *et vice versâ;* donc, si un intervalle est majeur, son complément sera mineur; si l'intervalle est mineur, le complément sera majeur (vérifiez au tableau des octaves).

Des intervalles particuliers à la gamme mineure.

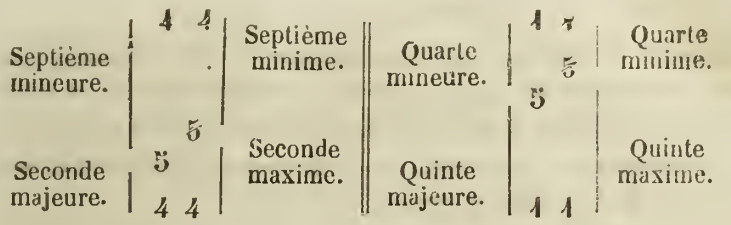
(*N. B.* Tout cet article ne doit être lu qu'après la théorie des gammes : nous ne le mettons ici que pour réunir dans le même chapitre tout ce qui est relatif aux intervalles).

Tous les intervalles contenus dans la gamme majeure sont majeurs ou mineurs; mais il n'en est pas de même de ceux que renferme la gamme mineure. Cette dernière contient, en effet, en sus des intervalles majeurs et mineurs, certains intervalles qui, étant plus grands que les intervalles majeurs de même nom, ont été nommés *maximes*; et certains autres qui, étant plus petits que les intervalles mineurs de même nom, ont été nommé *minimes*.

En analysant tous les intervalles de la gamme mineure, on en trouve quatre qui sont dans la catégorie que je viens d'indiquer; ce sont 4♭ et 1♭, qui sont maximes, et leurs compléments 5̇4 et 5̇1 qui sont minines.

---

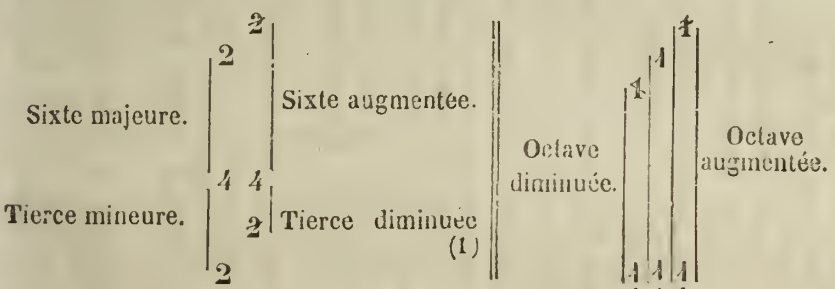
(1) Bientôt nous indiquerons le moyen de rendre majeure une seconde mineure, et mineure une seconde majeure.



Tous les autres intervalles de la gamme mineure sont ou majeurs ou mineurs. (Vérifiez, en refaisant vous-même le tableau général de tous les intervalles contenus dans la gamme mineure, comme nous l'avons fait pour ceux de la gamme majeure. C'est un exercice utile à faire).

Dans le langage ordinaire, on désigne souvent les deux intervalles maximes 45 et 15, par les noms de seconde et quinte superflues ou augmentées; et les deux intervalles minimes 54 et 51, par les noms de septième et quarte diminuées. Les expressions de maxime et minimes nous paraissent préférables, puisque ces intervalles font partie de la véritable gamme mineure; et que, pour cette gamme, ils ne sont ni augmentés, ni diminués.

Les noms d'intervalles augmentés et d'intervalles diminués doivent être réservés aux intervalles qui ne se rencontrent ni dans la gamme majeure ni dans la gamme mineure, intervalles que l'on rencontre seulement dans les gammes chromatiques et enharmonique, et que les compositeurs emploient quelquefois pour étonner l'oreille; tels sont les intervalles suivants qui ne sont ni dans la gamme majeure ni dans la gamme mineure :



En résumé. La gamme majeure ne contient que des intervalles majeurs et des intervalles mineurs.

---

(1) Cette tierce 24 est plus petite qu'une seconde majeure, puisqu'une seconde majeure se compose de deux secondes mineures, plus un intervalle enharmonique, et que 24 ne comprend que deux secondes mineures 23 et 34. (Voir à la gamme enharmonique la démonstration de ce fait.)

La gamme mineure contient des intervalles majeurs et des intervalles mineurs; plus deux intervalles maximes la seconde 45 et la quinte 15, et deux intervalles minimes, compléments des maximes, la septième 54 et la quarte 51.

Les gammes chromatiques contiennent, en sus des secondes majeures et mineures, des intervalles chromatiques, comme 11 ou 22.

La gamme enharmonique, enfin, contient de plus que les autres, l'intervalle enharmonique 21.

Tableau comparatif des intervalles depuis le comma jusqu'à la tierce majeure.

En admettant, comme Galin, que le *comma* est la moitié de la seconde mineure, et par conséquent le cinquième de la seconde majeure (qui contient deux secondes mineures plus un comma) on trouve entre le comma et la tierce majeure la proportion régulière d'intervalles contenant un comma, deux commas, trois commas, etc., jusqu'à dix.

			TIERCE MAJEURE. (*Dix commas.*)
			Deux secondes majeures 45 56.
6	5	4	
			QUARTE DIMINUÉE (*Neuf commas.*)
5/6	5	4	
			SECONDE MAXIME. (*Huit commas.*)
5	5	4	Une seconde majeure 45 et une chromatique 55.
			TIERCE MINEURE. (*Sept commas.*)
6	5	4	Une seconde majeure 45 et une mineure 56.
			SECONDE PLUS QUE MAJEURE (*Six commas.*)
4	5	4	
			SECONDE MAJEURE (1). (*Cinq commas.*)
5	5	4	
			TIERCE DIMINUÉE. (*Quatre commas.*)
5/4	5	4	Deux secondes mineures 45 et 55.
			SECONDE CHROMATIQUE. (*Trois commas.*)
4	5	4	Une seconde mineure 45 et une enharmonique 54.
			SECONDE MINEURE. (*Deux commas.*)
5/4	5	4	La même que 34 ou 71 ou 42.
			SECONDE ENHARMONIQUE. (*Un comma.*)
3	5	4	La même que 21.

(1) Je crois que l'on a tort de diviser les secondes majeures en *tons majeurs* et *tons mineurs;* la note de la page 203 me semble prouver qu'il ne peut y avoir qu'une seule espèce de secondes majeures.

Résumé de tous les intervalles de seconde que contiennent les cinq gammes.

1|7|7|3|3 2|1|1|4|4	Intervalle enharmonique ou comma; il est peut-être égal à une demi-seconde mineure. Il appartient à la gamme enharmonique seule.
1|4|2|2 7|3|1|1	Seconde mineure ou limma ; elle se rencontre dans les cinq gammes. Plus petite qu'une demi-seconde majeure.
1|2 1|2	Seconde chromatique ou apotome, propre aux gammes chromatiques ; elle contient une seconde mineure, plus une seconde enharmonique.
2|1|4|2|2 1|7|3|1|1	Seconde majeure ; se rencontre dans les deux gammes diatoniques. Contient deux secondes mineures, plus une seconde enharmonique.
5|7|4|1 4|6|3|7	Seconde maxime, propre à la gamme mineure. Contient une seconde majeure, plus une seconde chromatique.

CHAPITRE TROISIÈME.

DE LA GAMME DIATONIQUE MAJEURE ET DE LA GÉNÉRATION DES TONS MAJEURS.

On donne le nom de *gamme diatonique majeure,* ou simplement gamme majeure, à l'air type UT, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI, UT, qui a servi de base à tout notre système musical. Pour nous en faire une idée nette, écrivons-la en ligne verticale, en employant un espace plus grand pour les secondes majeures et un espace moindre pour les secondes mineures ; mais sans rien préjuger, d'ailleurs, comme je l'ai déjà dit, du rapport qui existe entre une seconde majeure et une mineure.

	1	
	7	Seconde mineure.
Seconde majeure.		
	6	
Seconde majeure.		
	5	
Seconde majeure.		
	4	
	3	Seconde mineure.
Seconde majeure.		
	2	
Seconde majeure.		
	1	

Cette échelle nous montre la disposition des secondes majeures et des mineures dans la gamme. On voit que cet air commence par deux secondes ma-

jeures UT-RÉ et RÉ-MI, auxquelles succède une seconde mineure MI-FA : puis viennent les trois autres secondes majeures FA-SOL, SOL LA et LA-SI, surmontées de la dernière seconde mineure SI-UT. (Vérifiez.)

Une observation très-importante se présente ici. Ces divers degrés de l'échelle n'indiquent point des sons déterminés, absolus, provenant d'un nombre de vibrations toujours le même : ils expriment simplement des *rapports*, des *intervalles* entre un premier *son, pris arbitrairement* à une hauteur quelconque et que l'on appelle UT, et d'autres sons désignés par les mots RÉ, MI FA, SOL, LA, SI, UT. Mais ces rapports, ces intervalles sont constants, invariables; c'est-à-dire, que l'UT peut être pris à une hauteur quelconque; mais une fois l'UT déterminé, tous les autres sons se trouvent aussi déterminés d'une manière invariable, puisque le RÉ doit faire avec l'UT une seconde majeure; le MI une tierce majeure; le FA une quarte mineure; le SOL une quinte majeure; le LA une sixte majeure; le SI une septième majeure, et l'UT aigu une octave. (Vérifiez, en cherchant les intervalles que je viens de nommer, dans le tableau général des intervalles, p. 208 et 209.) En un mot, fixez la hauteur de l'UT, tout le reste sera déterminé; chaque note représentera un son en rapport fixe d'intervalle avec l'UT.

Il résulte de là : 1° Que le son principal dans une gamme est le son attribué à l'UT, puisqu'il sert de point de départ, de mesure, à tous les autres; 2° que chacun des autres sons remplit dans la gamme une fonction spéciale, distincte, qui n'appartient qu'à lui; ainsi, le *ré seul* fait seconde majeure avec l'ut de départ, le *mi seul* fait tierce majeure, le *fa* quarte mineure, etc., et ainsi de chacun des autres.

Pour rendre plus frappant le rôle que chacune des notes remplit dans la gamme, on a nommé chacune d'elles de manière à rappeler en quelque sorte la position qu'elle affecte ou la fonction qu'elle remplit. Ainsi :

L'UT, étant la base de la gamme, le son qui sert de mesure à tous les autres, celui qui donne le *ton* pour les prendre, a reçu le nom de TONIQUE;

Le SOL, étant le plus aigu des sons harmoniques fournis par une corde vibrante, celui qui *domine* les deux autres, a été nommé DOMINANTE;

Le MI, dans l'accord harmonique, étant placé entre l'UT et le SOL, au *milieu* du groupe, a été nommé MÉDIANTE;

Enfin, le SI, ayant une tendance marquée à se rapprocher de l'UT placé au-dessus de lui, a été regardé comme *sentant* en quelque sorte cet UT, ce qui lui a valu le nom de SENSIBLE.

Tels sont les noms donnés aux quatre notes impaires de la gamme : 1re ou tonique; 3e ou médiante; 5e ou dominante; 7e ou sensible. Quant aux notes qui forment intervalle pair avec la base, le RÉ, le FA, le LA, elles ont reçu le nom de la note placée immédiatement au-dessus d'elles. Ainsi :

Le RÉ, placé *sous la médiante*, est appelé SOUS-MÉDIANTE.
Le FA, placé *sous la dominante*, est appelé SOUS-DOMINANTE.
Le LA, placé *sous la sensible*, est appelé SOUS-SENSIBLE.

Nous dirons donc que chacune des notes de la gamme a une *propriété particulière*; l'UT sert de point de départ à toutes les autres, et chacune des autres notes fait avec l'UT un intervalle déterminé, invariable. Mettons en relief les noms de propriété des notes de la gamme.

		1		
Notes impaires.	Sensible.	7		Notes paires.
		6	Sous-sensible.	
	Dominante.	5		
		4	Sous-dominante.	
	Médiante.	3		
		2	Sous-médiante.	
	Tonique.	1		

D'après ce que je viens de dire, on voit que notre gamme est un air invariable, quant à la disposition des intervalles qui le constituent; mais que *la tonique* peut représenter le premier son venu Or, on a dû chercher le moyen de pouvoir à volonté prendre cette tonique à une hauteur déterminée, en rapport avec le caractère de la musique, et avec le diapason de la voix ou de l'instrument appelé à la chanter. Il a donc fallu convenir d'un *son unité*, d'un son qui, ne variant point, servît de terme de comparaison à tous les autres et permît à l'auteur de dire : *Prenez pour tonique un son* qui fasse, à l'aigu ou au grave, tel intervalle avec le son-unité. Ce son-unité, on n'a pu le prendre dans la nature, puisque nous n'avons pu encore y découvrir de son fixe, absolu ; il a donc fallu créer un instrument qui pût le donner à volonté. Cet instrument, nommé *diapason* (1), est une espèce de petite pince en acier trempé, dont les branches, mises en vibration par un écartement forcé, produisent un son que l'on appelle LA ; c'est ce LA qui sert à prendre, soit en montant, soit en descendant, le son

(1) Ce mot a plusieurs significations : 1° Pour les anciens, il désignait la consonnance de l'octave ; 2° il signifie certaines tables où sont marquées les mesures des instruments et de toutes leurs parties (Rousseau) ; 3° il signifie encore l'étendue d'une voix ou d'un instrument ; 4° il signifie enfin l'instrument qui sert aujourd'hui à prendre le ton.

que l'auteur a fixé comme tonique. Ainsi, le LA étant supposé un son fixe, invariable, l'auteur peut dire : prenez pour tonique la seconde, la tierce, la quarte, etc., majeure ou mineure, au-dessus ou au-dessous du LA. Le son qui forme avec le LA l'intervalle fixé par l'auteur étant une fois obtenu, on le prend pour *tonique*, en le nommant UT, et les autres notes de la gamme se trouvent par cela même déterminées. C'est-à-dire que notre instrument musical ayant la faculté de prendre le *son tonique* à la hauteur que l'on veut (dans les limites de son étendue), nous appliquons toujours à ce son le nom d'UT, bien que ce ne soit pas celui que le diapason lui donne.

Mais les instruments de musique créés par nous, étant beaucoup moins parfaits que celui dont nous a dotés la nature, ne peuvent pas, comme notre larynx, prendre l'UT à une hauteur quelconque. Les sons chez eux sont produits par la vibration de cordes fixes ou de tubes déterminés, de sorte qu'on ne peut les faire ni plus aigus ni plus graves que ne les donne la corde ou le tube. Il en est résulté que quand la propriété de tonique a été dévolue à un autre son qu'à l'UT du diapason, au RÉ, par exemple, ce RÉ, formant tierce mineure avec le FA, qui se trouve occuper la place de médiante dans la gamme commençant par RÉ, et la médiante devant faire tierce majeure avec la tonique, le FA n'a pu être la médiante du RÉ. Il faut donc, en commençant la gamme par le RÉ, éliminer le FA, et le remplacer par un son *plus aigu* que lui, et qui fasse avec le RÉ une tierce majeure, comme doit faire la médiante avec la tonique; il faudra aussi que l'UT, devenu sensible quand le RÉ est tonique, soit remplacé par un son *plus aigu*, et qui fasse avec le RÉ une seconde mineure pareille à celle que le SI fait avec l'UT, quand l'UT est *tonique*. Ces deux changements peuvent seuls rendre l'air qui commence par le RÉ pareil à celui qui commence par l'UT, c'est-à-dire à notre gamme type. (Vérifiez sur la colonne à droite.)

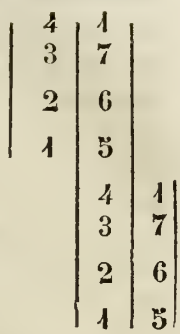
1 2
7 1
6 7
5 6
4 5
3 4
2 3
1 2

Ce que je viens de dire du RÉ pris pour *tonique*, pouvant s'appliquer à chacune des autres notes désignées par le diapason pour remplir la même fonction, un problème important se présente ici; le voici : une autre note que l'UT étant prise pour tonique, construire sur cette *nouvelle tonique* une gamme parfaitement semblable à la gamme modèle d'UT, c'est-à-dire constituée comme elle par la succession de deux secondes majeures, une seconde mineure, trois secondes majeures et une seconde mineure.

Reprenons l'échelle d'UT, et remarquons d'abord que les deux tétracordes (1) UT, RÉ, MI, FA et SOL, LA, SI, UT sont parfaitement égaux, puisque chacun d'eux

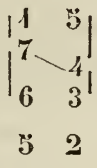
(1) Tétracorde, quatre cordes, quatre notes, air de quatre notes par degrés conjoints.

est formé de deux secondes majeures surmontées d'une seconde mineure. (Vérifiez.) On peut donc écrire le tétracorde inférieur à côté du supérieur, et réciproquement ; c'est-à-dire écrire dans le premier cas, le FA à côté de la tonique aiguë; et, dans le second, écrire le SOL à côté de la tonique grave, comme le montre l'exemple ci-contre. Des deux côtés, on a le même air.



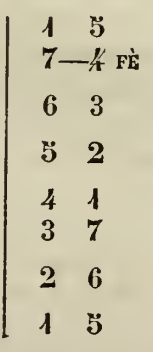
Prenons d'abord le cas dans lequel le tétracorde supérieur SOL, LA, SI, UT, étant placé à côté de l'inférieur, la dominante SOL se trouve prise pour tonique; et achevons la gamme de SOL, en observant les distances convenues pour les secondes majeures et pour les secondes mineures.

Le SOL étant tonique, chacun des autres sons de la gamme d'UT peut-il remplir le nouveau rôle que lui assigne sa place dans la nouvelle gamme. En d'autres termes, la distribution des secondes majeures et des secondes mineures est-elle la même dans les deux gammes d'UT et de SOL?



Oui, jusqu'à la sous-sensible (vérifiez à droite); non, de la sous-sensible à la tonique aiguë, puisque d'un côté on a majeur et mineur, et de l'autre mineur et majeur. (Vérifiez.) Ces deux gammes, semblables partout ailleurs, diffèrent donc seulement par leurs sensibles ; remplaçons donc le FA par un son qui fasse seconde majeure avec le MI et seconde mineure avec le SOL, et nos deux gammes seront entièrement semblables. (Voir l'exemple ci-dessous).

Ce son nouveau, plus aigu que le FA qu'il remplace et qui fait avec le SOL l'air que le SI fait avec l'UT, a été nommé FA DIÈSE. Le FA DIÈSE est donc la sensible du SOL; nous l'appellerons FÈ, et nous l'écrirons ainsi 4. Mettons-le maintenant à la place du FA, dans la gamme de SOL, et nous aurons nos deux échelles parfaitement égales. (Vérifiez.)



La gamme de SOL devenue maintenant l'égale de la gamme d'UT, reproduisant exactement le même air, à une quinte plus haut, ou une quarte plus bas, va nous fournir, pour arriver à la gamme de RÉ, la base d'une nouvelle opération semblable à celle qui, de la gamme d'UT, nous a conduits à la gamme de SOL.

En effet, dans cette gamme de SOL, l'égale de celle d'UT, le tétracorde supérieur RÉ, MI, FÈ, SOL étant l'égal du tétracorde inférieur SOL-LA-SI-UT, peut être écrit à côté de lui, pour produire le même air, à une quinte plus haut. Le RÉ, dominante de la gamme de SOL, devient alors tonique, et sert de base à la nouvelle gamme RÉ-MI-FÈ-SOL-LA-SI-UT-RÉ, dans laquelle le FÈ remplit le rôle de médiante. Ici encore, comme tout-à-l'heure, l'on voit que toutes les notes, à

partir du RÉ TONIQUE, correspondent exactement à toutes leurs homologues de la gamme de SOL, une seule exceptée, la nouvelle sensible UT, qui est placée plus bas que la sensible FÈ; c'est-à-dire que la disposition des secondes majeures et des secondes mineures est la même dans les deux gammes de SOL et de RÉ jusqu'aux sous-sensibles MI et SI; mais qu'à partir de ce point la gamme de SOL finit par une seconde majeure et une mineure, tandis que celle de RÉ se termine par une mineure et une majeure. Pour rendre les deux gammes parfaitement égales, il faut donc encore ici renverser l'ordre des deux dernières secondes de la gamme de RÉ, ce que l'on fait en éliminant l'UT, et en chantant à sa place un son, plus aigu que lui, qui fasse seconde majeure avec le SI, et seconde mineure avec le RÉ; c'est-à-dire qui soit sensible du RÉ. Ce son a reçu le nom d'UT DIÈSE; appelons-le TÈ, et marquons-le ainsi 1.

5	2
4	1
3	7
2	6
1	5
7	4
6	3
5	2

Nous voilà arrivés à produire une seconde fois l'air UT, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI, UT, en prenant une autre note que UT pour point de départ, pour tonique. Seulement, dans la gamme de SOL, il ne nous avait fallu que le FA DIÈSE, tandis que dans celle de RÉ, il nous a fallu de plus l'UT DIÈSE. Mais une fois ces changements effectués, les trois gammes d'UT, de SOL, de RÉ, se sont trouvées parfaitement égales, puisque chacune d'elles contient le même nombre de secondes majeures et mineures, et que ces secondes y sont disposées de la même manière. La seule différence entre elles, c'est que les trois toniques sont prises à des hauteurs différentes du diapason.

1	5	2
7	4	1
6	3	7
5	2	6
4	1	5
3	7	4
2	6	3
1	5	2

En continuant à agir de la même manière, nous verrions qu'en prenant pour tonique le LA, dominante de la gamme de RÉ, toutes les notes de la gamme de RÉ conviendraient encore pour former la gamme de LA, une seule exceptée, le SOL *sous-dominante du ton de* RÉ, qui *devient sensible dans le ton de* LA; mais qui ne peut remplir ce rôle, puisqu'il fait seconde majeure avec le LA, et que la sensible doit faire seconde mineure avec la tonique. On laisse donc encore le SOL de côté pour le remplacer par un son plus aigu que lui, le SOL dièse, ou JÈ (5), qui a pour caractère de faire seconde mineure avec la tonique LA, c'est-à-dire de produire avec cette tonique l'air SI - UT.

En poussant toujours ainsi l'opération, en écrivant le tétracorde supérieur de la nouvelle gamme à côté de l'inférieur; c'est-à-dire, en prenant pour tonique nouvelle l'ancienne dominante, on voit arriver un nouveau dièse à chaque nouvelle gamme, jusqu'à ce que toutes les notes de la gamme d'UT aient complétement disparu; et si alors on continue encore l'opération, on voit les dièses disparaître à leur tour pour être remplacés par des sons plus aigus que l'on nomme

doubles-dièses et que nous marquerons ainsi 𝄪 (FA double-dièse) 𝄪♯ (UT double-dièse), etc.

Construisons maintenant, d'après ces données, le tableau général des gammes par dièses et doubles-dièses, gammes que l'on obtient en prenant toujours pour tonique de la nouvelle gamme, la dominante de la gamme que l'on quitte, et pour sensible, le son nouveau (dièse ou double-dièse) qui fait seconde mineure avec cette dominante devenue tonique.

(Lisez le tableau suivant par colonnes verticales de bas en haut, et en allant de gauche à droite; c'est-à-dire, en lisant successivement les gammes d'UT, de SOL, de RÉ, etc.)

Tableau de la génération des gammes par dièses et par doubles-dièses.

La sensible doit faire avec la tonique *seconde mineure.*

1 5 2 6 3 7 4 1 5 2 | Anciennes dominantes devenues toniques.
7 4 1 5 2 6 3 7 𝄪 ♯ | Anciennes sous-dominantes remplacées par des dieses qui forment les sensibles des nouvelles toniques.

6 3 7 4 1 5 2 6 3 7

5 2 6 3 7 4 1 5 2 6 | Ligne des dominantes.

La sous-dominante fait avec la dominante *seconde majeure.*

4 1 5 2 6 3 7 4 1 5 | Ligne des sous-dominantes.
3 7 4 1 5 2 6 3 7 4

2 6 3 7 4 1 5 2 6 3

1 5 2 6 3 7 4 1 5 2 | Anciennes dominantes devenues toniques.

Ce tableau nous montre que :

1° Les dièses ont été introduits dans la gamme pour pouvoir reproduire constamment l'air UT, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI, UT, tout en accordant successivement le rôle de tonique aux notes SOL, RÉ, LA, MI, SI, FÈ, TÈ, JÈ, etc. Les dièses rendent donc toutes ces gammes égales, loin de les rendre dissemblables (vérifiez);

2° Si l'on prend la dominante pour tonique, la sous-dominante disparaît pour être remplacée par un son plus aigu appelé dièse, et qui est la sensible de la nouvelle gamme (vérifiez);

3° Chaque dominante devenue tonique, faisant entrer un dièze nouveau, on voit arriver tous les dièses l'un après l'autre, en prenant les toniques *de dominante en dominante*, c'est-à-dire, *de quinte majeure en quinte majeure en montant*; chaque gamme du tableau a donc un dièse de plus que celle qui est à sa gauche, et un de moins que celle qui est à sa droite (vérifiez);

4° On a le nom de toutes les gammes qui ont des dièses, en partant de UT, et en appelant les sons de quinte majeure en quinte majeure en montant; exemple :

UT - SOL, quinte majeure; SOL - RÉ, quinte majeure; RÉ - LA, quinte majeure; LA - MI, quinte majeure, etc. C'est ainsi que l'on a pu dire que les toniques des gammes par dièses étaient SOL, RÉ, LA, MI, SI, FÈ, TÈ, JÈ, RÈ, etc. (vérifiez);

5° Puisque les sous-dominantes deviennent toutes successivement sensibles, on a dit que les dièses frappaient successivement toutes les sous-dominantes, ou qu'ils entraient dans les gammes de quinte majeure en quinte majeure en montant; exemple : FA, UT, SOL, RÉ, LA, MI, SI, etc. (vérifiez);

6° A partir de la sixième tonique par dièse, la tonique est elle-même un dièse (FA dièse, UT dièse, SOL dièse, RÉ dièse, etc. (vérifiez); c'est qu'à partir de la cinquième gamme par dièse, la dominante est diésée, et que c'est cette dominante qui est prise pour tonique de la gamme suivante;

7° A partir de la huitième gamme par dièses, aussitôt que le SOL dièse est devenu tonique, la sous-dominante à éliminer se trouvant être un dièse (vérifiez), la nouvelle *sensible* qui vient remplacer cette sous-dominante déjà diésée a reçu le nom de DOUBLE-DIÈSE, et a été marquée de deux accents au lieu d'un, de la manière indiquée. D'après cela, qu'est-ce qu'un double-dièse? C'est un son qui fait avec le dièse placé immédiatement au-dessus de lui l'air SI - UT; c'est la sensible du son diésé placé immédiatement au-dessus de lui; le double-dièse a donc la même origine que le dièse : il transforme une sous-dominante en sensible;

8° Le tableau nous montre encore pourquoi la *gamme de* SOL a *un dièse* et pourquoi elle n'en a qu'un; pourquoi la *gamme de* RÉ a *deux dièses* et pourquoi elle n'en a que deux; pourquoi la *gamme de* LA a *trois dièses* et pourquoi elle n'en a que trois; et ainsi de toutes les autres : c'est que chacune de ces gammes avait un, deux, trois sons, etc., placés plus bas que les sons correspondants de la gamme d'UT, et qu'il a fallu les remplacer par les nouveaux sons appelés dièses, qui ont pour but de rendre chaque nouvelle gamme semblable à la première, à la gamme d'UT.

9° Chaque dièse étant une sensible, pour qu'il soit juste, il faut qu'il fasse avec sa tonique l'air SI-UT; voilà un moyen immanquable de chanter juste tous les dièses. C'est ici que la théorie a rendu un service immense à la pratique, en donnant un moyen simple et parfaitement sûr de chanter juste tous les dièses et les doubles-dièses.

10° Chaque double-dièse étant une sensible, pour qu'il soit juste, il faut qu'il fasse avec sa tonique (le dièse supérieur) l'air SI-UT. C'est un moyen certain de chanter juste tous les doubles-dièses.

11° Enfin, chaque gamme ayant un nombre de dièses fixe, déterminé, on a pu dire que *telle tonique* amenait *tant de dièses* dans la gamme, ou que *tant de dièses* déterminaient telle tonique : ainsi on dit que :

La gamme de						
SOL a un dièse	4	Un dièse	4	donne pour tonique	SOL.
RÉ a deux dièses	41	Deux dièses	41	—	RÉ.
LA a trois dièses	415	Trois dièses	415	—	LA.
MI a quatre dièses	4152	Quatre dièses	4152	—	MI.
SI a cinq dièses	41526	Cinq dièses	41526	—	SI.
FA-DIÈSE a six dièses	415263	Six dièses	415263	—	FA-DIÈS
UT-DIÈSE a sept dièses	4152637	Sept dièses	4152637	—	UT-DIÈS

Maintenant que nous avons opéré en plaçant toujours le tétracorde supérieur de la gamme á côté de l'inférieur, en prenant pour tonique la dominante, faisons l'opération inverse, plaçons, en partant encore de la gamme d'UT, le tétracorde inférieur à côté du supérieur, et prenons la tonique pour dominante; cela fait, achevons, en descendant, la gamme commencée par en h ut, et remarquons seulement que dans cette opération, la tonique UT devenant dominante, c'est la sous-dominante FA qui devient tonique à l'*aigu*.

En comparant l'une à l'autre ces deux échelles d'UT et de FA, nous voyons que ce n'est plus comme tout-à-l'heure, par les sensibles qu'elles diffèrent, puisque les deux sensibles font seconde mineure avec leurs toniques; mais que la différence porte maintenant sur les sous-dominantes FA-SI, dont la première, FA, fait seconde mineure avec la médiante MI, tandis que la seconde SI, fait seconde majeure avec la médiante LA. Du reste, partout ailleurs, les deux gammes sont pareilles (Vérifiez).

4	4
3	7
2	6
1	5
7	4
6	3
5	2
4	1

Or, si nous voulons maintenant rendre la gamme de FA égale à la gamme d'UT, nous voyons qu'il faut remplacer la sous-dominante SI par un son plus grave, qui fasse seconde majeure avec la dominante UT, et seconde mineure avec la médiante LA; ce son, plus grave que le SI, a été appelé SI BÉMOL; *sa propriété caractéristique est de produire avec le* LA *l'air* FA MI; c'est-à-dire d'être la sous-dominante du ton (1) de FA. Nous le nommerons SEU, et nous l'écrirons ainsi : 7. Ce 7, introduit comme sous-dominante dans la gamme de FA, en remplacement du SI, ancienne sensible d'UT, rend maintenant les deux échelles parfaitement semblables, puisque les secondes majeures et les mineures présentent la même distribution de part et d'autre. C'est donc le même air écrit avec des notes différentes; seulement, celui qui a FA pour tonique est chanté à une quarte mineure plus haut, ou à une quinte majeure plus bas que celui qui a UT pour tonique. (Vérifiez.)

4	4
3	7
2	6
1	5
7	4
6	3
5	2
4	1

(1) Ton de FA, ton de SI, ton de RÉ, etc., sont des expressions synonymes de gamme de FA, gamme de SI, gamme de RÉ, etc.

Dans cette nouvelle gamme de FA, le tétracorde inférieur 4-5-6-7 est l'égal du supérieur UT-RÉ-MI-FA; nous pouvons donc encore l'écrire à côté de lui, de manière que l'ancienne tonique FA devienne dominante; la sous-dominante SEU devient alors tonique. Finissons, en descendant, la gamme nouvelle qui a SEU pour tonique aiguë, et comparons la gamme de SEU avec la gamme de FA qui lui a donné naissance. Ces deux gammes se ressemblent encore parfaitement, excepté par leurs sous-dominantes.

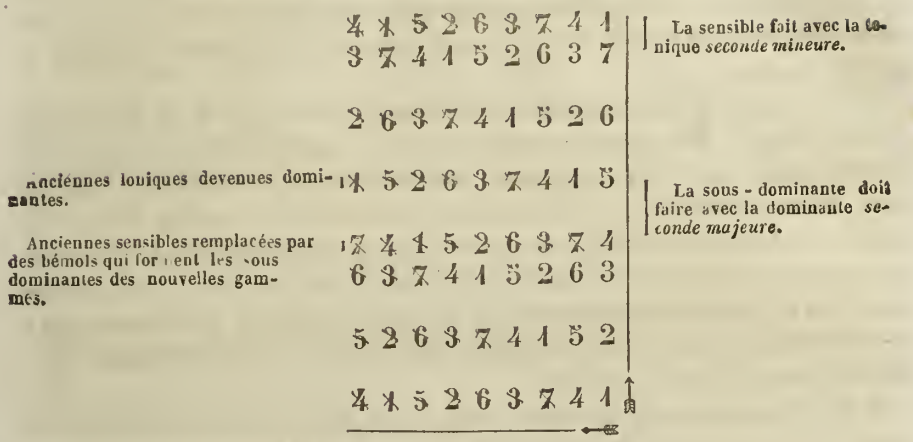
7	4
6	3
5	2
4	1
3	7
2	6
1	5
7	4

Donc si nous voulons la gamme de SI-bémol semblable à la gamme de FA il faut, dans la première, éliminer la sous-dominante MI, qui fait seconde majeure avec le RÉ, et la remplacer par un son plus grave qui fasse avec le RÉ seconde mineure, et puisse remplir le rôle de sous-dominante de la gamme de SI-bémol. Ce son, plus bas que le MI, et dont la propriété caractéristique est de produire avec le RÉ l'air SEU-LA, ou l'air type FA-MI, a été appelé MI BÉMOL; nous le nommons MEU, et nous l'écrivons ainsi 3. Vérifiez sur l'exemple, l'égalité des deux échelles.

7	4
6	3
5	2
4	1
3	7
2	6
1	5
7	4

En continuant à agir de la même manière, c'est-à-dire en prenant l'ancienne tonique pour dominante (ou ce qui est la même chose, en prenant l'ancienne sous-dominante pour tonique nouvelle), on trouve toujours que la nouvelle gamme et celle dont elle dérive ont six notes communes et qu'elles ne diffèrent que par leurs sous-dominantes; si donc on veut rendre la nouvelle semblable à l'ancienne, il suffit de remplacer la sous-dominante qui fait seconde majeure avec la médiante, par un son plus grave qui fasse seconde mineure avec la médiante. Ce son plus grave a reçu le nom de bémol. — Pour rendre le fait plus clair, construisons la série des gammes, à partir de celle d'UT, et en prenant toujours pour nouvelle tonique la sous-dominante de la gamme que l'on quitte. Remarquons seulement que la tonique ancienne devenant alors dominante nouvelle, la sensible ancienne est éliminée pour faire place à un son plus grave appelé bémol, et qui est la nouvelle sous-dominante.

Lisez le tableau de bas en haut, et de droite à gauche.



Ce tableau nous montre que :

1° Les bémols ont été introduits dans la gamme pour pouvoir reproduire constamment l'air UT-RÉ-MI-FA-SOL-LA-SI-UT, tout en accordant successivement le rôle de tonique aux notes FA-SEU-MEU-LEU-REU-JEU-TEU-FEU, etc. : Les bémols rendent donc toutes ces gammes égales, loin de les rendre dissemblables (vérifiez);

2° si l'on prend la tonique pour dominante (la sous-dominante pour tonique) la sensible disparaît pour être remplacée par un son plus grave appelé bémol, et qui est la sous-dominante de la nouvelle gamme (vérifiez) :

3° chaque sous-dominante, devenue tonique, faisant entrer un bémol nouveau, on voit arriver tous les bémols, l'un après l'autre, en prenant les toniques de sous-dominante en sous-dominante ; c'est à-dire de quinte majeure en quinte majeure en descendant; chaque gamme du tableau a donc un bémol de plus que celle qui est à sa droite, et un de moins que celle qui est à sa gauche (vérifiez) ;

4° En partant d'UT, on a le nom de toutes les toniques par bémols, en appelant successivement les sons de quinte majeure en quinte majeure en descendant : exemple, UT-FA en descendant, quinte majeure; FA SEU, quinte majeure; SEU-MEU, quinte majeure, etc., c'est-à-dire que l'on a pu dire que les toniques des gammes par bémols étaient FA, SEU, MEU, LEU, REU, JEU, TEU, etc. (vérifiez) ;

5° Puisque les sensibles deviennent toutes successivement sous-dominantes, on a dit que les bémols frappaient successivement toutes les sensibles, ou qu'ils entraient dans les gammes de quinte majeure en quinte majeure en descendant : exemple, SI, MI, LA, RÉ, SOL, UT, etc. (vérifiez);

6° A partir de la deuxième tonique par bémols, la tonique est elle-même un bémol (si-bémol, mi-bémol, la-bémol, etc. (vérifiez). C'est qu'à partir de la première gamme par bémol la sous-dominante est bémolisée, et que c'est cette sous-dominante qui est prise pour tonique de la gamme suivante à gauche (vérifiez);

7° A partir de la huitième gamme par bémol, aussitôt que le FA BÉMOL est devenu tonique, la sensible à éliminer étant un bémol (vérifiez), la nouvelle sous-dominante qui vient remplacer cette sensible déjà bémolisée a reçu le nom de DOUBLE-BÉMOL, et a été marquée de deux accents au lieu d'un, de la manière suivante 𝄫. D'après cela, qu'est-ce qu'un double-bémol?—C'est un son qui fait avec le bémol placé au-dessous de lui l'air FA-MI; c'est la sous-dominante de la tonique bémolisée placée à une quarte mineure au-dessous de lui; le double-bémol a donc la même origine que le bémol : il transforme une sensible en sous-dominante (vérifiez);

8° Le tableau nous montre encore pourquoi la gamme de FA a UN BÉMOL, et pourquoi elle n'en a qu'un; pourquoi la gamme de SI-BÉMOL a DEUX BÉMOLS, et pourquoi elle n'en a que deux; pourquoi la gamme de MI-BEMOL EN A TROIS, et pourquoi elle n'en a que trois, etc.? c'est que chacune de ces gammes avait UN, DEUX, TROIS SONS, etc., placés plus haut que les sons correspondants de la gamme d'ut, et qu'il a fallu les remplacer par des sons nouveaux appelés bémols, qui ont pour but de rendre chaque nouvelle gamme égale à la gamme type, à la gamme d'ut.

9° Chaque bémol étant une sous-dominante, pour qu'il soit juste il faut qu'il fasse avec sa médiante l'air FA-MI. C'est un moyen certain de chanter juste tous les bémols. Ici encore la théorie a rendu un immense service à la pratique, en donnant le moyen de chanter juste les bémols et les doubles-bémols.

10° Chaque double-bémol étant une sous-dominante, pour qu'il soit juste il faut qu'il fasse avec la médiante(le bémol inférieur), l'air FA-MI. C'est un moyen certain de chanter juste tous les doubles-bémols.

11° Enfin, chaque gamme ayant un nombre de bémols fixe, déterminé, on a pu dire que TELLE TONIQUE amenait TANT DE BÉMOLS dans la gamme; ou que TANT DE BÉMOLS déterminaient telle tonique.

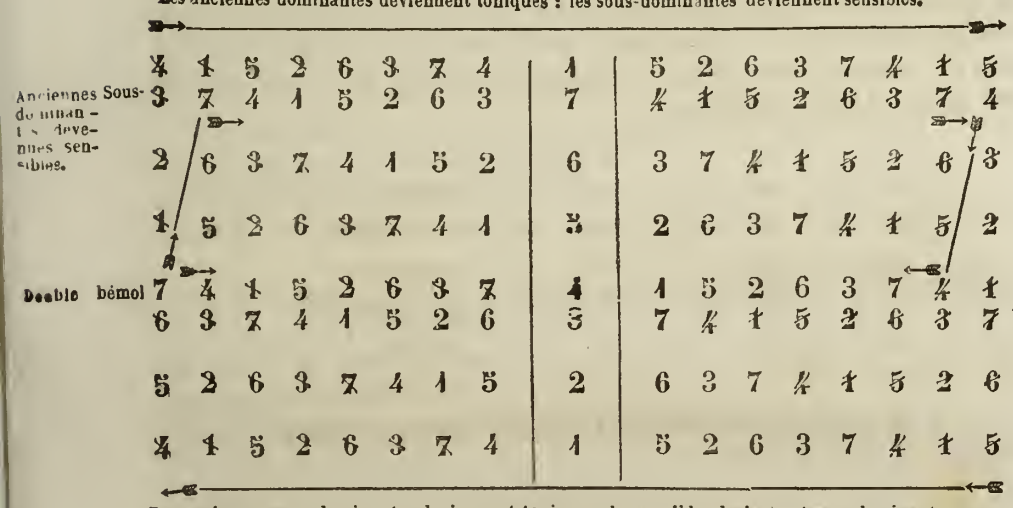
Ainsi on dit que :

La gamme						
de FA a un bémol	7	Un bémol	7	donne pour tonique	FA
de SI-BÉMOL a deux bémols	73	Deux bémols	73	—	SI-BÉMOL.
de MI-BÉMOL a trois bémols	736	Trois bémols	736	—	MI-BÉMOL.
de LA-BÉMOL a quatre bémols	7362	Quatre bémols	7362	—	LA-BÉMOL.
de RE-BÉMOL a cinq bémols	73625	Cinq bémols	73625	—	RÉ-BÉMOL.
de SOL-BÉMOL à six bémols	736251	Six bémols	736251	—	SOL-BÉMOL
de UT-BÉMOL a sept bémols	7362514	Sept bémols	7362514	—	UT-BÉMOL.

Maintenant que nous avons vu la génération des gammes par dièses, et celle des gammes par bémols, rapprochons les deux tableaux, de manière à les embrasser du même coup d'œil, pour en tirer de nouvelles conséquences. Voici ce tableau général de la génération des gammes.

Remarquez que l'air type, la GAMME D'UT, est au centre du tableau, ayant à sa droite les gammes par dièses, celles que l'on obtient en prenant toujours la dominante pour tonique; et à sa gauche, les gammes par bémols, celles qui se forment en prenant successivement pour toniques les sous-dominantes.

Tableau général de la génération des gammes.



1° La première observation à faire sur ce tableau, et la plus importante d'ailleurs, est celle-ci : les dix-sept gammes qu'il renferme, étant toutes formées par le même nombre de secondes majeures et de secondes mineures disposées de la même manière, sont parfaitement égales, et reproduisent toutes l'air type, UT, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI, UT chanté à des hauteurs différentes.—Lorsque l'on chante l'une quelconque de ces gammes, c'est donc toujours l'air UT, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI, UT, que l'on fait entendre : le nom de la tonique a changé, et avec lui le nom d'une ou de plusieurs autres notes; le point de départ n'est plus l'ut du diapason de convention, c'est un son plus grave ou plus aigu; mais les intervalles sont invariables; dans chacune de ces gammes ils sont identiquement les mêmes que dans la gamme modèle d'UT.

Puisque toutes les gammes reproduisent le même air à des hauteurs diverses,

on peut les remplacer toutes par une seule; par la gamme d'UT, par exemple: il suffit pour cela de prendre l'UT TONIQUE à la hauteur de la tonique de la gamme que l'on veut chanter ; exemple :

Si l'on désire produire l'effet de la gamme de LA, on prend le LA du diapason, ou l'appelle UT, et on le prend pour tonique; les noms UT, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI UT, représentent alors les sons LA, SI, TÈ, RÉ, MI, FÈ, JÈ, LA ;

Si l'on veut produire l'effet de la gamme de RÉ BÉMOL, on prend le RÉ BÉMOL du diapason, on l'appelle UT, et on le prend pour tonique; les noms UT, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI, UT, représentent alors les sons REU, MEU, FA, JEU, LEU, SEU, UT, REU. — Et ainsi de toutes les autres gammes.

C'est-à-dire que, pour nous, les mots UT, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI, UT, employés pour chanter ainsi toutes les gammes du tableau général, n'indiquent pas des sons absolus par rapport au diapason; mais simplement des rapports fixes, invariables, à partir d'une tonique quelconque, que nous nommons toujours UT, Dans ce cas les mots, UT, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI, UT, sont pris par nous dans l'acception suivante :

SI	—	—	SENSIBLE.
LA	—	—	SOUS-SENSIBLE.
SOL	—	—	DOMINANTE.
FA	—	—	SOUS-DOMINANTE
MI	—	—	MÉDIANTE.
RÉ	—	—	SOUS-MÉDIANTE.
UT représente pour nous la propriété de			TONIQUE MAJEURE.

Ainsi, nous chantons dans tous les tons en employant toujours la langue d'UT, avec la seule précaution de prendre l'UT à la hauteur de la tonique dont on veut reproduire la gamme. On rend ainsi l'effet demandé, sans avoir besoin d'apprendre quinze langues.

Cette opération par laquelle on chante toutes les gammes avec la seule langue d'ut, l'ut tonique étant pris à une hauteur convenable, a reçu le nom de *transposition*. Transposer, c'est donc chanter un air, avec des noms autres que ceux qui sont écrits.

2° Une seconde observation à faire sur le tableau général des gammes est celle-ci : en lisant le tableau de gauche à droite, comme l'indique la flèche supérieure, on remarque que la dominante de la gamme de gauche devient tonique de la gamme de droite ; et, qu'en même temps, la sous-dominante es élevée pour faire une sensible. Or, ce dernier résultat, *transformer une sous-dominante en sensible*, s'obtient de l'une des quatre manières suivantes

Si la sous-dominante à transformer en sensible est un	double bémol, on retire un bémol,	si double bémol devient 7.
	bémol, on retire le bémol,	7 devient 7.
	son de la gamme d'UT, on met un dièse,	4 devient 4.
	dièse, on met un double dièse,	4 devient FA double

Donc, *un bémol qui sort* ou *un dièse qui arrive*, produisent le même résultat : *ils transforment la sous-dominante en sensible, et font porter la tonalité sur la dominante* (vérifiez). Le départ du double bémol, et l'arrivée du double dièse font de même.

3° *Troisième observation.* En lisant le tableau de droite à gauche, comme l'indique la flèche inférieure, on remarque que la tonique de la gamme de droite devient dominante de la gamme de gauche ; et, qu'en même temps, la sensible est abaissée pour faire une sous-dominante. Or, ce dernier résultat, *transformer une sensible en sous-dominante*, s'obtient de l'une des quatre manières suivantes :

Si la sensible à transformer en sous-dominante est un	double dièse, on retire un dièse,	FA double dièse devient 4.
	dièse, on retire le dièse,	4 devient 4.
	son de la gamme d'UT, on met un bémol,	7 devient 7.
	un bémol, on met un second bémol,	7 devient SI double bémol.

Donc : *un dièse qui sort* ou *un bémol qui arrive*, produisent le même résultat : *ils transforment la sensible en sous-dominante, et font porter la tonalité sur la sous-dominante.* (vérifiez). Le départ du double dièse, et l'arrivée du double bémol font de même.

4° L'expression de *moduler* (1) étant consacrée pour indiquer le changement *de tonique dans le courant d'un chant, que peuvent signifier les phrases :* Moduler à la quinte, moduler à la quarte, moduler à la tierce, etc.

Moduler à *la quinte majeure en montant*, c'est prendre la dominante pour tonique ; il sort un bemol ou il entre un dièse (vérifiez).

Moduler à la *quinte majeure en descendant*, c'est prendre la sous-dominante pour tonique ; il sort un dièse ou il entre un bémol (vérifiez) ;

Moduler à la *seconde majeure en montant*, c'est prendre la sous-médiante pour tonique ; il sort deux bémols ; ou il *entre deux dièses* ; ou il sort un bemol et il entre un dièse (vérifiez) : c'est comme moduler à deux quintes ascendantes.

Moduler à la seconde majeure en descendant, c'est prendre la sensible bémolisée pour tonique ; il sort deux dièses ; ou il entre deux bémols ; ou il sort un dièse et il entre un bémol (vérifiez) : c'est comme moduler à deux quintes descendantes.

---

(1) Voir plus loin l'explication du mot *mode*

Moduler à la tierce majeure en montant, aller de UT en MI, par exemple. ou de LA BEMOL en UT, c'est prendre quatre dièses de plus ou quatre bémols de moins (vérifiez) : c'est donc comme moduler à quatre quintes ascendantes.

Moduler à la tierce majeure en descendant, aller de MI en UT, ou de UT en LA BÉMOL, c'est prendre quatre dièses de moins ou quatre bémols de plus (vérifiez) : c'est donc comme moduler à quatre quintes descendantes.

Moduler à la seconde mineure en descendant, aller de UT en SI ou de RÉ BÉMOL en UT, c'est prendre cinq dièses de plus ou cinq bémols de moins (vérifiez) : c'est comme moduler à cinq quintes ascendantes.

Moduler à la seconde mineure en montant, aller de SI en UT ou de UT en RÉ BÉMOL : c'est prendre cinq dièses de moins ou cinq bémols de plus (vérifiez) : c'est comme moduler à cinq quintes descendantes.

Nous arrêtons là ces remarques, que chacun peut multiplier s'il le veut.

CHAPITRE IV.

DE LA GAMME DIATONIQUE MINEURE, ET DE LA GÉNÉRATION DES TONS MINEURS.

Jusqu'ici nous n'avons parlé que d'une seule gamme nommée majeure, comme servant de base à notre système musical ; mais il en existe une deuxième, qui diffère essentiellement de celle que nous connaissons, parce que les secondes majeures et les secondes mineures n'y sont pas distribuées de la même manière ; et que, de plus, elle contient une seconde qui n'a pas de semblable dans la gamme majeure : cette deuxième gamme a été nommée GAMME DIATONIQUE MINEURE, ou simplement GAMME MINEURE. Ecrivons ces deux gammes en lignes verticales pour en faire la comparaison :

Gamme majeure.	Gamme mineure.
Seconde mineure.	1 — 1 Seconde mineure.
Seconde majeure.	7 — 7 Seconde plus grande qu'une seconde majeure ; nommons-la seconde maxime.
Seconde majeure.	6 \ 6 Seconde mineure.
Seconde majeure.	5 — 5 Seconde majeure.
Seconde mineure.	4 — 4 Seconde majeure.
Seconde majeure.	3 \ 3 Seconde mineure.
Seconde majeure.	2 — 2 Seconde majeure.
	1 — 1

La gamme majeure contient CINQ secondes majeures, et DEUX mineures.

La gamme mineure contient TROIS secondes majeures, TROIS mineures et UNE maxime. (Vérifiez.)

Donc, ces deux gammes ne se ressemblent pas, et l'on a bien fait de leur donner deux noms différents. Toutefois, les expressions de majeure et mineure qui servent à les désigner, ne doivent pas être prises à la lettre; car la distance de l'UT grave à l'UT aigu dans la gamme majeure est identiquement la même que celle de l'UT grave à l'UT aigu dans la gamme mineure; il y a donc, dans ces deux gammes, la même distance de la tonique grave à la tonique aiguë.

L'expression de mineure a peut-être été appliquée à la deuxième gamme parce qu'elle produit une impression de tristesse que ne cause pas l'autre; parce qu'elle a trois secondes mineures, l'autre n'en ayant que deux; parce qu'elle débute par une tierce mineure, l'autre par une majeure; ou enfin, parce que, dans le principe, elle ne s'étendait que de la sensible inférieure à la sous-sensible supérieure, de 7 à 6.

Quoi qu'il en soit de l'origine de ce mot *mineur* appliqué à la deuxième gamme, revenons à la comparaison des deux gammes : ajoutons seulement que les trois expressions *gamme*, *échelle*, *mode*, sont parfaitement synonymes, de sorte que l'on dit indifféremment: gamme, échelle, ou mode majeur; gamme, échelle ou mode mineur.

Or, si nous comparons maintenant nos deux échelles l'une à l'autre, nous trouvons que toutes les notes sont communes aux deux modes, excepté la tierce et la sixte : ces deux notes, servant dès lors à caractériser chacun des deux modes, à les faire reconnaître l'un de l'autre, ont reçu le nom de *notes modales*. Ainsi, les *modales* de la gamme d'*ut mode majeur* sont *mi* et *la*; tandis que les modales d'*ut mode mineur* sont *mi bémol* et *la bémol*. Le caractère différentiel des modales majeures et des mineures est donc le suivant : Les *modales majeures*, *mi-la*, *forment des intervalles majeurs avec la tonique grave* (ut-mi, tierce majeure : ut-la, sixte-majeure); tandis que les *modales mineures forment des intervalles mineurs avec la même tonique* (ut-meu, tierce mineure; ut-leu, sixte mineure). (Vérifiez.)

Ainsi, le caractère propre de la gamme mineure, c'est que les deux modales font des intervalles mineurs avec la tonique grave.

Dans la génération des tons majeurs, nous avons vu que l'on pouvait prendre pour base de la gamme le premier son venu, et cependant reproduire toujours le même air; eh bien! il est facile de prévoir qu'il en est de même pour la génération des tons mineurs, et que l'on peut prendre pour tonique mineure le son que l'on veut, pourvu que l'on dispose les secondes dans l'ordre invariable qu'elles affectent dans la gamme d'*ut mineur;* c'est-à-dire que l'on ait une seconde majeure, une mineure, deux majeures, une mineure, une maxime et une mineure. (Vérifiez.)

Mais quel est le moyen d'atteindre ce but? Le voici, il est bien simple.

Il faut abaisser les modales majeures pour en faire des modales mineures; cela fait, toutes les gammes majeures deviennent à l'instant même des gammes mineures, semblables à celle d'*ut* que nous avons prise pour modèle, et reproduisent le même air qu'elle, avec des toniques différentes.

Mais comment abaisse-t-on un son? (1) En lui retirant un dièse ou en lui mettant un bémol. — On transformera donc immédiatement une gamme majeure en gamme mineure, en faisant subir aux deux modales majeures l'une des quatre modifications suivantes :

Si les modales à baisser
- ont deux dièses, on retire un dièse, FA double dièse devient 4.
- ont un dièse, on retire le dièse, 4 devient 4.
- sont naturelles (2), on met un bémol, 7 devient 7.
- ont un bémol, on met un second bémol, 7 devient SI double bémol.

Pour rendre ces explications plus claires, reprenons le tableau général de nos gammes majeures, et transformons chacune d'elles en gamme mineure. Ce résultat s'obtient immédiatement en remplaçant les modales majeures par les modales mineures, et en conservant toutes les notes communes aux deux modes. Ecrivons chaque mineur à côté de son majeur, pour que l'œil puisse facilement saisir les points de contact et les points de dissemblance des deux modes. Toutefois, pour ne pas rendre ce tableau trop compliqué, bornons-nous à ne prendre que les quatre premières gammes par dièses et les quatre premières par bemols; et engageons le lecteur à compléter lui-même ce tableau, en le refaisant tout entier, et en poussant jusqu'aux gammes de sol dièse et de fa bémol. — Cet exercice est fort utile; et, dans tous les cas, l'operation consiste à écrire une seconde fois la gamme majeure, avec la simple précaution d'en abaisser les modales par l'un des quatre moyens signalés ci-dessus.

---

(1) J'emploie ici les expressions d'abaisser un son, d'élever un son, parce que ces phrases sont employées partout. On n'élève pas un son, on n'abaisse pas un son; mais on le remplace par un autre son plus aigu ou plus grave.

(2) Ce mot *naturelles* appliqué aux notes est l'opposé de dièses et de bémols; les dièses et les bémols indiquent les notes étrangères à la gamme d'UT, tandis que les notes naturelles sont celles que l'on rencontre dans cette gamme.

Tableau de la transformation des gammes majeures en gammes mineures.

6 6	3 3	7 7	4 4	1 1	5 5	2 2	6 6	3 3
5 5	2 2	6 6	3 3	7 7	4 4	1 1	5 5	2 2
4	1	5	2	6	3	7	4	1
4	1	5	2	6	3	7	4	1
3 3	7 7	4 4	1 1	5 5	2 2	6 6	3 3	7 7
2 2	6 6	3 3	7 7	4 4	1 1	5 5	2 2	6 6
1	5	2	6	3	7	4	1	5
1	5	2	6	3	7	4	1	5
7 7	4 4	1 1	5 5	2 2	6 6	3 3	7 7	4 4
6 6	3 3	7 7	4 4	1 1	5 5	2 2	6 6	3 3

Remarques sur le tableau précédent :

1° Chaque gamme mineure a { deux dièses de moins / ou / un dièse de moins et un bémol de plus / ou / deux bémols de plus } que la gamme majeure qui a la même tonique qu'elle. (Vérifiez.)

2° De même que l'on transforme une gamme majeure en gamme mineure en abaissant les modales, de même on transforme une gamme mineure en gamme majeure en élevant les modales,

C'est-à-dire { en leur retirant un bémol si elles en ont deux,—si double bémol devient 7. / en leur retirant leur bémol si elles n'en ont qu'un, 7 devient 7. / en leur mettant un dièse si elles sont naturelles 4 devient 4. / en leur ajoutant un second dièse si elles en ont déjà un 4 devient FA double dièse.

3° Il y a deux gammes mineures, celle de SOL et et celle de RÉ, qui renferment à la fois dièse et bémol : *seu*, *meu*, *fé*, pour la gamme de *sol;* et *seu*, *té*, pour la gamme de *ré*. Cela tient à ce que, dans ces deux gammes, la place de la seconde maxime se trouve occupée par les deux secondes mineures *mi-fa* et *si-ut*, et que, pour transformer ces deux secondes mineures en secondes maximes, il a fallu les agrandir par les deux bouts, c'est-à-dire les remplacer par *meu-fé* et *seu-tè*.

4° Si l'on compare chaque gamme majeure à la gamme mineure dont la tonique se trouve à une tierce mineure au-dessous de la sienne, c'est-à-dire :

UT majeur à LA mineur.
SOL majeur à MI mineur.
RÉ majeur à SI mineur.
LA majeur à FÈ mineur.
MI majeur à TÈ mineur.
SI majeur à JÈ mineur.
FÈ majeur à RÈ mineur.
TÈ majeur à LÈ mineur.

FA majeur à RÉ mineur.
SEU majeur à SOL mineur.
MEU majeur à UT mineur.
LEU majeur à FA mineur.
REU majeur à SEU mineur.
JEU majeur à MEU mineur.
TEU majeur à LEU mineur.

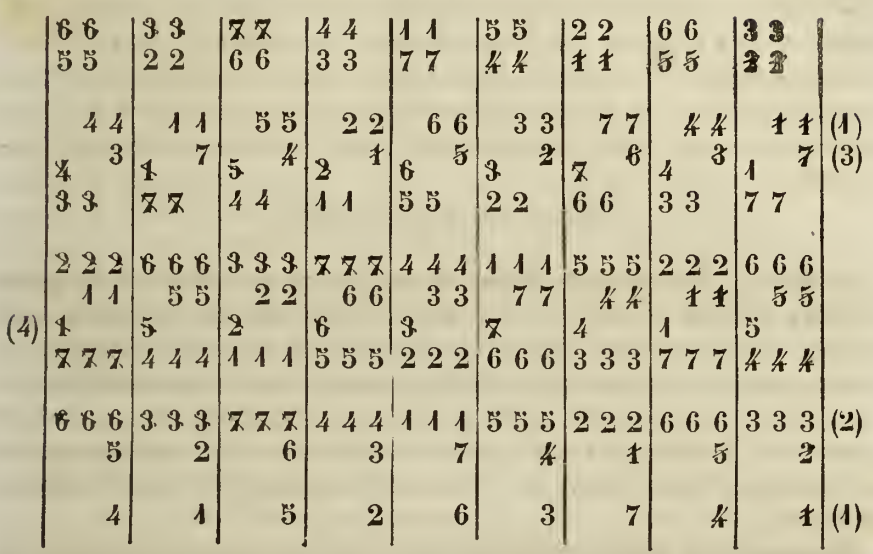
on trouve que ces deux gammes ont six notes communes, et qu'elles ne diffèrent que par leur point de départ, et par la dominante majeure qui a été élevée pour faire une sensible mineure. Ainsi, par exemple, la gamme d'*ut majeur* et la gamme de *la mineur* ont six notes communes, *la, si, ut, ré, mi, fa* ; elles n'ont pas la même tonique, puisque l'une part du *la* et l'autre de l'*ut* ; elles ne diffèrent que par le *sol*, dominante majeure, qui se trouve remplacé par le JÈ, sensible mineure. Pour indiquer cette corrélation intime des gammes d'*ut majeur* et de *la mineur*, on a dit que ces deux gammes étaient relatives l'une de l'autre.

Ainsi, on appelle la gamme de *la mineur*, le *relatif mineur d'ut majeur ;* et *ut majeur*, *le relatif majeur* de *la mineur.*

Ce mot relatif est pris par opposition au mot même base : ainsi, quand on parle du mode MAJEUR D'UT, on dit que UT MINEUR est son mineur de même base, pour indiquer qu'ils ont la même tonique ; et l'on dit que LA MINEUR est son mineur relatif, pour indiquer qu'il est de toutes les gammes mineures celle qui renferme le plus grand nombre de notes de la gamme d'UT.

Or, tout ce qui est vrai pour la GAMME D'UT MAJEUR, l'est également pour les autres gammes majeures ; chacune d'elles a un mineur de même base, et un mineur relatif, qui sont avec elle dans le même rapport que les gammes d'UT MINEUR et de LA MINEUR sont avec UT MAJEUR.—Pour nous en convaincre, formons le tableau des gammes majeures, en accompagnant chacune d'elles de son mineur de même base à gauche, et de son mineur relatif à droite. Seulement, comme pour le tableau précédent, arrêtons-nous à la gamme de MI MAJEUR et à celle de LA BÉMOL MAJEUR, et engageons encore le lecteur à refaire lui-même le tableau, en le poussant jusqu'aux gammes majeures de SOL DIÈSE et de FA BÉMOL. Je ne saurais trop recommander ces sortes d'exercices écrits aux personnes qui désirent se rendre complétement maîtresses de la théorie. Quelle que soit la rapidité avec laquelle l'esprit saisisse une chose, il est prudent de s'y arrêter quelque temps pour la bien connaître : il faut la digérer. Sans cette précaution, l'impression causée est si légère, si fugace, qu'elle est bientôt effacée par une nouvelle impression, qui n'aura pas plus de durée qu'elle. Refaites donc à la plume tous les exemples que nous donnons.

Tableau de transformation des gammes majeures en leurs mineurs relatifs à gauche, et en leurs mineurs relatifs à droite.



Remarques sur le tableau précédent :

1° Chaque gamme majeure a pour mineur relatif le ton mineur de sa sous-sensible ; c'est-à-dire que les deux toniques relatives sont à une tierce mineure l'une de l'autre, la majeure en-dessus, la mineure en-dessous. Lorsque l'on veut avoir la tonique du mineur relatif, il faut donc la prendre une tierce mineure au-dessous de la tonique majeure donnée ; *et vice versâ*, quand on veut avoir la tonique du majeur relatif d'une gamme mineure donnée, on la prend à une tierce mineure au-dessus (*vérifiez*).

2° Pour passer du majeur au mineur relatif, il suffit d'élever la dominante majeure pour en faire une sensible mineure, soit en retirant un bémol, soit en prenant un dièse ; le relatif mineur a donc un bémol de moins ou un dièse de plus que son relatif majeur (*vérifiez*).

---

(1) Sous-sensibles majeures, devenant toniques des mineurs relatifs.

(2) Médiantes mineures, devenant toniques des majeurs relatifs.

(3) Anciennes dominantes majeures élevées pour faire des sensibles aux mineurs relatifs.

(4) Anciennes modales majeures abaissées pour faire les modales des mineurs de même base.

3° Réciproquement, pour passer du mineur au majeur relatif, il suffit d'abaisser la sensible mineure, pour en faire une dominante majeure, soit en retirant un dièse, soit en mettant un bémol; le relatif majeur a donc un dièse de moins, ou un bémol de plus que son relatif mineur (*vérifiez*).

4° Gardez-vous de croire que le mineur relatif et le mineur de même base, relativement à un ton majeur donné, ne soient pas le même air; ils sont parfaitement identiques (assurez-vous en examinant l'ordre de superposition des secondes); seulement ils ont leurs toniques à une tierce mineure l'une de l'autre, et n'ont que quatre notes communes, tandis qu'ils en ont trois qui ne le sont pas. (*vérifiez*).

Variantes de la gamme mineure.

Jusqu'ici, j'ai considéré la gamme mineure comme ne différant de la gamme majeure que par ses modales; c'est en effet ce qui est vrai. Toutefois, cette gamme mineure contenant une seconde maxime qui n'a pas de modèle dans la gamme majeure, est devenue l'écueil du plus grand nombre. La seconde maxime est difficile à entonner juste, quand on n'a pas, comme nous, un moyen sûr de mesurer les dièses et les bémols. Cette circonstance seule a pu conduire aux résultats que je vais indiquer. Ici, j'ai besoin de remonter à l'origine de la gamme mineure.

Nous avons vu, dans la grande note de la page 203, comment on avait formé notre gamme majeure, qui doit son origine aux harmoniques donnés par trois cordes vibrantes, montées à intervalles de quinte majeure l'une de l'autre. L'origine de la gamme mineure est plus obscure; voici, toutefois, comment je me figure qu'elle a dû prendre naissance, et comment on peut expliquer les variantes qu'elle offre dans les solféges.

Les deux quintes UT-SOL et LA-MI sont égales, puisque ce sont deux quintes majeures; mais si au lieu de chanter UT-SOL et LA-MI, on chante UT-MI-SOL et LA-UT-MI, bien que les deux quintes soient toujours égales, les deux airs sont cependant bien différents et produisent deux impressions opposées: l'un, UT-MI-SOL, paraît gai, libre, facile; l'autre, LA-UT-MI, a quelque chose de contraint, de triste, de penible. Ce fait, que chacun peut constater à l'instant même en faisant entendre ces deux chants l'un après l'autre, tient à ce que dans UT-MI-SOL le chant commence par la plus grande tierce ut-mi, pour finir par la plus petite mi-sol; tandis que dans LA-UT-MI, le chant commence par la tierce mineure LA-UT et finit par la tierce majeure UT-MI.

Ce fait a dû porter les compositeurs à chanter, dans certains cas, avec l'accord (1) LA-UT-MI; c'est-à dire à prendre le LA pour tonique, l'UT pour mé-

(1) Voir à l'Harmonie, tome I, la théorie des accords.

diante et le MI pour dominante. Dès ce jour, la gamme mineure a pris droit de domicile dans notre système musical ; et on a dû se hâter de la terminer en chantant dans ce nouvel ordre *tous les sons de la gamme d'ut*. Cette gamme a donc dû se chanter d'abord de la manière suivante. LA-SI-UT-RÉ-MI-FA-SOL-LA— LA-SOL-FA-MI-RÉ-UT SI-LA.

En descendant du LA aigu, au LA grave, l'oreille n'a pas dû être trop choquée de ne pas rencontrer de sensible faisant seconde mineure avec la tonique, parce qu'en descendant sur le SOL l'air n'est pas fini, et que quand on arrive à la tonique inférieure, l'oreille a oublié le sol qui a fait peu d'impression. Mais en montant cette gamme mineure, et en s'arrêtant à la tonique aiguë, l'oreille est péniblement affectée de ne pas sentir de sensible, et se refuse à donner le titre de tonique à un son qui fait seconde majeure avec la note inférieure. Ici a donc dû commencer le travail de ceux qui ont fait la gamme mineure ; et la première idée qui leur sera venue aura été celle d'éliminer le SOL, et de le remplacer par le SOL DIÈSE, qui peut faire seconde mineure avec le LA, et lui donner le véritable caractère de tonique. Alors la gamme mineure aura été LA SI-UT-RÉ-MI-FA-JÈ-LA — LA-JÈ FA-MI-RÉ-UT SI-LA ; et cette fois, de quelque manière que la voix ait chanté cette gamme, que ce fût en montant, que ce fût en descendant, l'oreille a été pleinement satisfaite, du moins sous le point de vue de la tonalité. Mais elle a dû être frappée d'étonnement à l'audition de la seconde FA-JÈ qu'elle n'avait jamais entendue, et que la voix a dû rendre difficilement en commençant. Cette seconde FA-JÈ s'est trouvée là comme un véritable gouffre devant lequel ont dû reculer les timides et dans lequel ont dû tomber les plus hardis. — Ceci doit être la vérité, puisque GUY D'AREZZO lui-même, ne sachant comment faire franchir ce mauvais pas, et ne voulant cependant pas sacrifier la sensible, SOL DIÈSE, tourna la difficulté, et proposa d'écrire la gamme de la manière suivante : LA-SI-UT-RÉ-MI-FA — FA-MI-RÉ-UT-SI-LA-JÈ-LA ; puis, en chantant, par tierces superposées, LA-UT-MI-JÈ—JÈ-MI-UT-LA-JÈ LA ; c'est-à-dire que, ne pouvant faire franchir la difficulté FA-JÈ, il ne la chante pas ; il s'arrête au FA quand il monte, et ne fait pas FA-JÈ ; il s'arrête au JÈ quand il descend, et ne fait pas JÉ-FA. Ainsi, au lieu de chercher le moyen de faire chanter FA-JÈ, il le supprime : c'est plus expéditif ; mais aussi, il se condamne à ne jamais chanter la gamme mineure, de la tonique à la tonique, ni en montant, puisqu'il ne va que du LA au FA, ni en descendant, puisqu'il ne descend que du FA au JÈ. (c'est peut-être de là que vient l'expression de gamme mineure).

D'autres compositeurs, mécontents d'une gamme à chaque instant interrompue par la *seconde monstre*, tentèrent de résoudre autrement le problème ; mais toujours en supprimant la difficulté au lieu d'essayer de la franchir. — Voici le raisonnement qu'ont dû faire ces derniers. La gamme mineure se chante

très-facilement jusqu'au FA; mais du FA au JÈ, nous ne pouvons plus passer à cause de cette maudite seconde augmentée; eh bien! chassons-la, et remplaçons-la de la manière suivante : remplaçons MI - FA – JÈ (seconde mineure MI — FA et seconde maxime FA - JÈ) par MI-FÈ-JÈ (seconde majeure MI-FÈ, et encore seconde majeure FÈ-JÈ). Nous le pouvons; car les deux sommes MI - JÈ sont égales, et sans altérer cet intervalle total MI - JÈ, qui est une tierce majeure, nous pouvons faire tomber le point de section intermédiaire sur le FÈ aussi bien que sur le FA; et alors, au lieu d'avoir à chanter la seconde mineure MI - FA et la terrible seconde FA - JÈ, nous n'aurons qu'à produire deux secondes majeures, MI FÈ et FÈ - JÈ, ce que nous savons très-bien faire. De cette manière, nous aurons chassé la seconde maxime, tout en conservant notre sensible, et notre gamme sera parfaitement chantable d'un bout à l'autre. Voilà donc le problème résolu, et notre gamme mineure est enfin constituée de la manière suivante : LA - SI - UT - RÉ - MI - FÈ - JÈ - LA — LA JÈ - FÈ - MI RÉ UT - SI - LA. Mais voici un inconvénient que la pratique dut révéler bientôt. Lorsqu'un air mineur commence à la tonique aiguë, et que l'on chante en descendant, en ne dépassant pas la dominante ou la sous dominante, l'oreille est toute surprise de reconnaître le mode majeur, et de ne trouver aucune trace du mode mineur; l'esprit étonné s'arrête; il cherche comment il peut se faire que la gamme mineure lui donne l'impression du majeur; et il s'aperçoit bientôt qu'en chantant LA - JÈ - FÈ - MI, il chante le tétracorde supérieur de la gamme majeure de LA, et que la seule modale qu'il chante, le FÈ, étant majeure, il ne peut avoir que l'impression de la gamme majeure et nullement celle de la gamme mineure. Cette impression n'avait pas été aussi forte en montant, parce que l'on avait chanté LA-SI-UT, et que l'UT, modale mineure inférieure, avait fait sentir le mode mineur. — On dut donc chercher encore, puisque cette nouvelle gamme était défectueuse, et on dut enfin arriver à la conclusion suivante : La première gamme mineure proposée, LA-SI-UT-RÉ-MI-FA-SOL-LA, ne valait rien en montant, parce qu'elle manquait de sensible; mais elle n'était pas trop mauvaise en descendant : LA-SOL-FA-MI-RÉ-UT-SI LA- : prenons-la donc pour gamme descendante; mais ne la prenons pas pour gamme montante. La dernière gamme mineure proposée LA-SI-UT-RÉ-MI FÈ-JÈ-LA, n'est pas trop mauvaise en montant, mais elle ne vaut rien en descendant; ne la prenons qu'en montant, et marions-la à la première, de la manière suivante : LA-SI-UT-RÉ-MI-FÈ JÈ LA — LA-SOL-FA-MI-RÉ-UT-SI-LA. De cette manière la gamme mineure devient facile à chanter, la sensible n'est pas sacrifiée en montant, et la modale supérieure est rétablie en descendant. Il est vrai que cette manière de faire choque un peu la logique : qu'est-ce qu'un air type qui n'est pas le même en montant qu'en descendant? qu'est-ce qu'une gamme mineure qui contient une modale majeure en montant, et qui n'a pas de sensible en descendant?...—Mais malgré tout cela,

cette gamme monstre, comme l'appelle M. Fétis avec nous, a fini par prévaloir dans la grande majorité des cas, parce que les solfèges n'ont pu parvenir à rendre facile aux étudiants la production de la seconde maxime.

Maintenant, pour que l'esprit suive facilement ces diverses modifications de la gamme mineure, mettons-les toutes ensemble, dans un même tableau, que nous accompagnerons de quelques remarques utiles.

Tableau des transformations successives de la gamme mineure.

N° 1. — PREMIÈRE GAMME MINEURE.	N° 2. — DEUXIÈME GAMME MINEURE.	N° 3. — TROISIÈME GAMME MINEURE.	N° 4. — QUATRIÈME GAMME MINEURE.	N° 5. — CINQUIÈME GAMME MINEURE.
Elle manque de sensible, et se compose de toutes les notes de la gamme majeure d'*ut*, relatif majeur de *la* mineur.	Elle a une sensible, deux modales mineures, et la seconde maxime 4 5, sans analogue dans la gamme majeure. C'est la vraie gamme mineure; celle des harmonistes.	C'est la gamme mineure de Guy d'Arezzo; elle a les deux modales mineures et la sensible en descendant. Elle n'a pas la seconde maxime 4 5 et ne peut monter de la tonique grave à la tonique aiguë par mouvement conjoint.	Elle n'a pas la seconde maxime. Elle a une sensible; mais on a remplacé la modale mineure 4 par la modale majeure 4. C'est donc une gamme mixte, qui a le tétracorde inférieur 6 7 1 2 mineur, et le supérieur 3 4 5 6 appartenant au majeur de même base.	En montant elle n'a qu'une modale mineure; et, en descendant, elle manque de sensible. — En montant, c'est le n° 4 et en descendant c'est le n° 1.

La PREMIÈRE de ces gammes n'est autre chose que la gamme MAJEURE D'UT commencée par la sous-sensible; on a donc pris, pour écrire la gamme mineure de LA, toutes les notes de son majeur relatif vérifiez).

La DEUXIÈME est la véritable gamme mineure, ayant ses deux modales, sa sensible, et sa seconde maxime FA-JÈ qui lui donne un cachet si particulier. C'est la gamme mineure admise par la théorie; elle a été peu employée dans la pratique, tant que l'on a manqué de moyens de faire chanter facilement la seconde maxime; aujourd'hui que ce moyen est trouvé, l'usage de cette gamme deviendra plus fréquent.

La TROISIÈME n'est qu'un tronçon de la véritable gamme mineure. La suppression de la seconde maxime FA-JÈ rend cette gamme incomplète, et lui enlève son intervalle le plus caractéristique.

La QUATRIÈME est une gamme mixte, ambiguë, participant de la gamme mineure par sa modale inférieure, et de la gamme majeure par sa modale su-

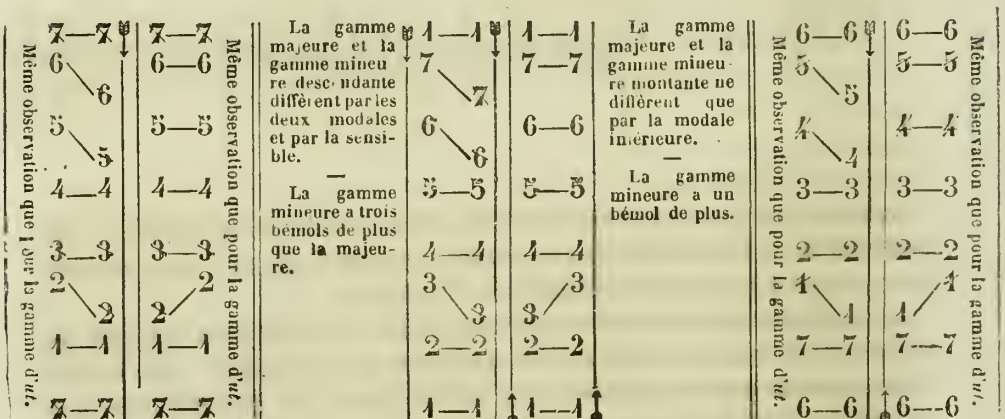
périeure. Le tétracorde inférieur LA SI-UT-RÉ, appartient *à la gamme mineure*, de LA et *le tétracorde supérieur* MI-FÈ JÈ-LA, à la *gamme majeure de* LA : c'est à dire, que le bas appartient au mineur et le haut au majeur de même base.

La CINQUIÈME présente, *en montant*, la gamme numéro quatre, c'est-à-dire qu'elle est mineure en bas et majeure en haut; et, en descendant, elle offre la gamme n° 1, prise toute entière dans le majeur relatif.

Cette gamme n° 5 nous explique comment on a pu dire que la gamme mineure présente *en montant deux dièses de plus, ou deux bémols de moins qu'en descendant*, puisque dans le premier sens elle a une modale majeure et une sensible, et que dans le second elle a deux modales mineures et point de sensible.

Cette gamme n° 5 nous montre encore comment on a pu dire que le majeur et le mineur même base n'avaient qu'une note de dissemblable en montant, et qu'ils en avaient trois en descendant; c'est qu'en effet, dans le premier cas, il n'y a de différence que dans la modale inférieure ; et que, dans le second, la différence porte sur les deux modales et la sensible. Mettons ce fait en évidence sur quelques gammes ; et prenons pour exemple les gammes majeures et les gammes mineures d'UT, de LA et de SI BÉMOL.

Trois gammes majeures avec leurs mineurs de même base (N° 5 *du tableau précédent*).



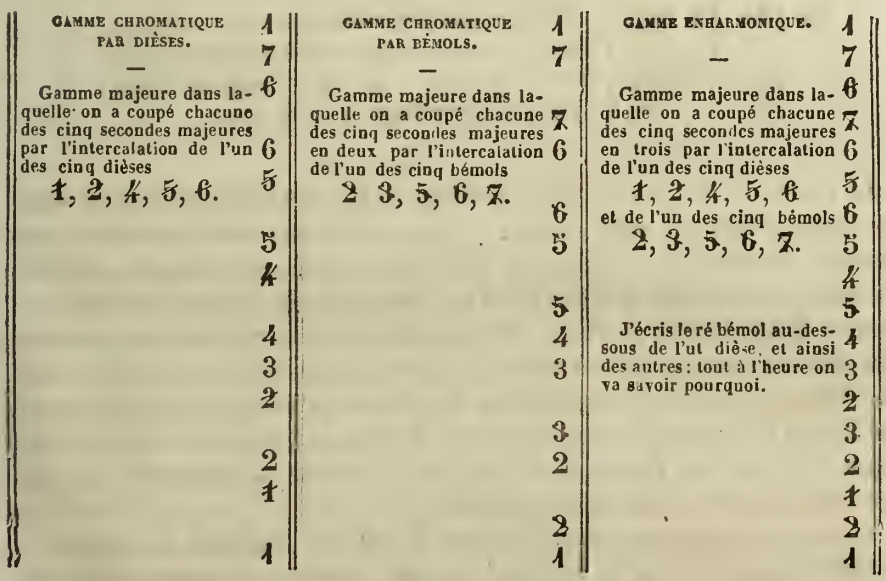
Terminons ces remarques par la réflexion suivante : Les compositeurs sont parfaitement libres de prendre telles agglomérations de notes que bon leur semble, en combinant entre elles les diverses gammes soit majeures soit mineures; mais on a tort de baptiser ces fantaisies du nom de gamme mineure; ce nom n'appartient qu'à la gamme LA, SI, UT, RÉ, MI, FA, JÈ, LA, et à toutes celles qu'on a

calquées sur elle; seule, elle représente le mode mineur, comme la gamme UT, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI, UT, représente le mode majeur. Si les compositeurs mêlent ces deux gammes, ils font comme les peintres qui, pour produire des effets nouveaux, mélangent leurs couleurs, sans regarder pour cela ces mélanges comme des couleurs primitives.

CHAPITRE CINQUIÈME.

DES GAMMES CHROMATIQUES ET DE LA GAMME ENHARMONIQUE.

Quelquefois les compositeurs, pour varier leurs chants, entremêlent les dièses et les bémols avec les notes naturelles, de l'une des trois manières suivantes:



Les deux premières gammes, celle qui ne contient que des dièses et celle qui ne contient que des bémols, ont été nommées gammes chromatiques: il y a donc deux gammes chromatiques, (comme il y avait deux gammes diatoniques): celle par dièses et celle par bémols. Quant à la troisième gamme, celle qui contient à la fois les dièses et les bémols, elle a reçu le nom de gamme enharmonique. — Ces trois gammes nous fournissent une étude nouvelle à faire;

c'est celle des divers morcellements que peut subir une seconde majeure. Remarquons seulement que toutes les secondes majeures étant égales, et se trouvant coupées de la même manière dans la même gamme, il nous suffit d'en analyser une seule, UT, RÉ, par exemple, pour les connaître toutes. Or, cette seconde nous fournit les trois divisions suivantes, UT-TÈ RÉ, UT-REU-RÉ, UT-REU-TÈ RÉ; c'est-à-dire que la seconde majeure peut être coupée par un dièse, par un bémol, ou par les deux à la fois.

La première chose qui se présente ici à examiner, est de savoir si le dièse et le bémol tombent au milieu de l'intervalle UT RÉ, et si la seconde mineure est la moitié d'une seconde majeure; dans le cas où cela ne serait pas, il faut chercher lequel est le plus haut de UT DIÈSE ou de RÉ BÉMOL.

Nous savons déjà que UT-REU est une seconde mineure, ainsi que TÈ-RÉ; recherchons maintenant si chacune de ces secondes est la moitié de UT-RE, si elle est plus grande, ou plus petite que cette moitié.

Chantons avec soin l'exercice suivant, il va nous éclairer sur cette question :

12 121 12 212 121 1 212 121 212 12 12	Chantez plusieurs fois chacune des lignes jusqu'à ce que vous sentiez bien que *dans le dernier exercice*, LA VOIX MONTE POUR ALLER DU RÉ BÉMOL A L'UT DIÈSE.

Le RÉ BÉMOL est plus bas que l'UT DIÈSE; ce fait une fois bien constaté, voici les conséquences que nous en tirons : Puisque la voix monte pour aller de RÉ BÉMOL à UT DIÈSE, il y a donc un intervalle quelconque entre RÉ BÉMOL et UT DIÈSE, et la seconde majeure UT-RÉ est décomposable en deux secondes mineures égales UT-REU et TÈ-RÉ, plus un intervalle REU-TÈ que nous n'avions pas encore remarqué. Les secondes mineures ne sont donc pas des demi-tons (en donnant au mot *ton* la signification de seconde majeure), puisqu'il faut ajouter à deux secondes mineures l'intervalle REU-TÈ pour faire une seconde majeure. — Ainsi, le RÉ BÉMOL est plus bas que l'UT DIÈSE, et la seconde mineure n'est pas la moitié d'une seconde majeure.

Si nous voulions maintenant représenter par une longueur quelconque la seconde majeure UT-RÉ, et marquer sur cette longueur la position respective du RÉ BÉMOL et de l'UT DIÈSE, le *premier* devrait être *au-dessous* et le *second au-dessus du milieu de la ligne*, PLUS OU MOINS, de la manière suivante :

Seconde mineure, égale à 12. ——	2	Longueur quelconque prise pour représenter une seconde majeure.
Intervalle non mesuré marquant la distance du 2 au 1. ——	1	
	2	
Seconde mineure égale à 12. ——	1	

Voici les noms par lesquels on a désigné jusqu'ici les divers intervalles que présente le fractionnement de l'intervalle UT-RÉ; je l'écris de nouveau, pour plus de clarté :

Intervalle chromatique, ou demi-ton mineur (1), ou apotome. — Seconde mineure diatonique, ou demi-ton majeur (1) ou limma.

Seconde mineure diatonique, ou demi-ton majeur (1), ou limma. — Intervalle chromatique, ou demi-ton mineur (1), ou apotome.

Donc la seconde majeure contient :
- une seconde mineure diatonique, plus un intervalle chromatique.
- ou un demi-ton majeur, plus un demi-ton mineur,
- ou un limma, plus un apotome.

Analysons maintenant l'intervalle chromatique, pour connaître complétement les divers fragments de la seconde majeure.

Intervalle enharmonique ou comma; c'est la distance de 2 au 1.

Seconde mineure ou limma.

L'intervalle chromatique se compose d'une seconde mineure, plus un comma.

L'intervalle chromatique contient donc une seconde mineure plus un comma; il faut dès-lors abandonner les expressions vicieuses de demi-ton majeur et demi-ton mineur et ne conserver que les expressions suivantes : UT REU ou TÈ-RÉ, seconde mineure; REU-TÈ, intervalle ou seconde enharmonique; UT-TÈ ou REU-RÉ, intervalle ou seconde chromatique.

Toutes les secondes majeures étant égales entre elles, et toutes les secondes mineures aussi, il en résulte que tout ce que je viens de dire de la seconde majeure UT-RÉ, avec son dièse et son bémol, s'applique exactement à toutes les autres secondes majeures avec leurs dièses et leurs bémols intermédiaires. Nous pouvons donc dire alors d'une manière générale :

1° Quand on coupe une seconde majeure en trois, par un dièse et par un bémol, comme nous l'avons fait pour UT-RÉ, le *bémol est plus bas que le dièse.*

---

(1) Ces expressions, demi-ton mineur et demi-ton majeur, ont été créées quand on croyait que UT DIÈSE était plus bas que RÉ BÉMOL. Ce sont des contre-sens puisque le demi-ton mineur UT-TÈ contient le demi-ton majeur UT-REU, plus l'intervalle REU-TÈ, et que le demi-ton majeur UT-REU est plus petit que le demi-ton mineur UT-TÈ, de tout l'intervalle REU-TÈ.

2° Chacune des secondes mineures est moindre que la moitié de la seconde majeure ; il n'y a donc pas de demi-tons en musique, et tous les instruments qui font le dièse et le bémol avec la même note sont faux ; il en est de même de tout système musical basé sur l'existence des demi-tons.

3° La distance entre le bémol et le dièse étant appelée comma, la seconde majeure se compose de deux secondes mineures, plus un comma.

4° Le comma, ou intervalle enharmonique, et le limma, ou seconde mineure, forment, par leur réunion, l'intervalle chromatique, que les Grecs appelaient apotome, et que les modernes ont faussement baptisé du nom de demi-ton mineur, par opposition au nom de demi-ton majeur qu'ils ont donné à la seconde mineure.

Et maintenant, si nous revenons aux deux gammes chromatiques et à la gamme enharmonique, nous pouvons dire :

1° La gamme chromatique par dièses est composée, non pas de douze demi-tons, comme on le répète à l'envi ; mais de cinq secondes chromatiques UT-TÈ, RÈ-RÈ, FA-FÈ, SOL-JÈ, LA-LÈ, plus sept secondes mineures TÉ-RÈ, RÈ-MI, MI-FA, FÈ-SOL, JÈ-LA, LÈ-SI, SI-UT. (Vérifiez page 239, à la gamme chromatique par dièses).

2° La gamme chromatique par bémols n'est pas composée de douze demi tons mineurs, mais de cinq secondes chromatiques REU-RÉ, MEU-MI, JEU-SOL, LEU-LA, SEU-SI, plus sept secondes mineures UT-REU, RÉ-MEU, MI-FA, FA-JEU, SOL-LEU, LA-SEU, SI-UT. (Vérifiez, page 239, à la gamme chromatique par bémols.)

3° Les deux gammes chromatiques ne produisent pas le même air, puisque dans celle par dièses les secondes majeures présentent la seconde chromatique (UT-TÈ), au dessous de la seconde mineure (TÈ-RÉ) ; tandis que dans la gamme chromatique par bémols, c'est le contraire, les secondes mineures commencent les secondes majeures, tandis que les intervalles chromatiques les terminent (UT-REU, REU-RÉ).

4° L'usage des solféges est de faire chanter la gamme chromatique par dièses en montant, et la gamme chromatique par bémols en descendant. Mais on peut à volonté chanter les gammes chromatiques de l'une des quatre manières suivantes :

En montant par dièses et en descendant par dièses ;
En montant par bémols et en descendant par bémols ;
En montant par dièses et en descendant par bémols (c'est celle des livres).
En montant par bémols et en descendant par dièses.

5° La gamme enharmonique est composée de douze secondes mineures, UT-REU, TÈ-RÉ, RÉ-MEU, RÈ MI, MI-FA, FA-JEU, FÈ-SOL, SOL-LEU, JÈ-LA, LA-SEU, LÈ-SI, SI-UT ; plus cinq secondes enharmoniques, qui sont : REU-TÈ, MEU-RÈ,

JEU-RÈ, LEU-JÈ, SEU-LÈ. (Vérifiez.) Cette gamme a jusqu'ici été regardée comme inchantable ; cela tient à ce que les modernes l'ont mal écrite, et qu'ils ont voulu chanter l'UT DIÈSE avant le RÉ-BÉMOL, le RÉ-DIÈSE avant le MI-BÉMOL, etc., ce qui est infaisable. Mais en l'écrivant comme nous l'avons fait à la page 239, elle est très-chantable, et peut-être elle est moins difficile que les gammes chromatiques.

La gamme chromatique par dièses n'a que cinq dièses ; elle ne pouvait avoir ni le MI ni le SI DIÈSES, puisque les deux secondes MI-FA et SI-UT sont déjà mineures.

La gamme chromatique par bémols n'a que cinq bémols ; elle ne pouvait avoir ni l'UT ni le FA BÉMOLS, puisque les deux secondes UT-SI et FA MI sont déjà mineures.

Par la même raison, la gamme enharmonique ne contient que cinq dièses et cinq bémols ; elle ne pouvait renfermer MI DIÈSE, SI DIÈSE, UT BÉMOL et FA BÉMOL, puisque les secondes MI-FA et SI-UT sont mineures.

Résumé général des cinq gammes.

1° GAMMES DIATONIQUES.		2° GAMMES CHROMATIQUES.		3° GAMME ENHARMONIQUE.
MAJEURE.	MINEURE.	PAR DIÈSES.	PAR BÉMOLS.	AVEC DIÈSES ET BÉMOLS.
—	—	—	—	—
Cette gamme monte toujours par secondes majeures ou par secondes mineures. De là son nom. (Dia-par, tonos-ton)	Cette gamme monte par secondes mineures, par secondes majeures et par seconde maxime.	Cette gamme monte par secondes chromatiques et par secondes mineures. — C'est la gamme chromatique ascendante des solfèges.	Cette gamme monte par secondes mineures et par secondes chromatiques. — C'est la gamme chromatique descendante des solfèges.	Cette gamme monte par secondes mineures et par secondes enharmoniques.
1	1	1	1	1
7	7	7	7	7
6		6		6
		5		5
	6		6	6
5	5	5	5	5
		4		4
			5	5
4	4	4	4	4
3		3	3	3
		2		2
	3		3	3
2	2	1	2	2
		4		1
			2	2
1	1	1	1	1

CHAPITRE SIXIÈME.

DES MODULATIONS.

Maintenant que nous connaissons bien les intervalles et les gammes, jetons un coup-d'œil sur l'emploi qu'en font les compositeurs, nous serons ensuite en état d'analyser la première mélodie venue (1).

Nous avons vu que deux gammes surtout servent de base à notre musique moderne : la gamme majeure et la gamme mineure ; mais que les compositeurs emploient quelquefois les gammes chromatiques, et très-rarement la gamme enharmonique. Or, les mots gamme et mode ayant été pris dans le même sens, on a pu dire *moduler en majeur, moduler en mineur*, pour exprimer l'idée de chanter avec le mode majeur ou de chanter avec le mode mineur.

Mais comme il arrive très-souvent qu'un air commencé en mode majeur continue en mode mineur, et réciproquement, on a dû appliquer l'expression de moduler *à l'action de changer de mode* ; ainsi, moduler en mineur a signifié passer du mode majeur au mode mineur, et moduler en majeur, passer du mode mineur au mode majeur.

D'autres fois, il arrive que les compositeurs, au lieu de changer de mode, au lieu de passer du majeur au mineur ou réciproquement, changent simplement de tonique, en conservant toujours le même mode, qu'il soit majeur ou mineur. Ainsi, par exemple, ayant commencé leur chant en mode majeur, avec UT pour tonique, ils conservent le mode majeur, mais font porter la tonalité sur le SOL, le RÉ, le FA, etc. Ou bien, le chant ayant débuté par le mode mineur, avec LA pour tonique, ils conservent le mode mineur; mais ils font porter la tonalité sur l'UT, le RÉ, le MI, etc. Eh bien! dans ces deux derniers cas, quoique *l'on ne change point de mode, mais simplement de tonique*, l'on emploie encore l'expression de moduler, pour exprimer l'*action de changer de tonique.*

Enfin, souvent on change tout à la fois de mode et de tonique. Dans ce cas, l'expression de moduler signifie *changer en même temps de mode et de tonique.*

Résumons de la manière suivante les diverses acceptions du mot moduler :

---

(1) Le mot mélodie signifie un chant unique; il est l'opposé du mot harmonie, qui désigne la production simultanée de plusieurs chants : l'harmonie est donc la production simultanée de plusieurs mélodies.

Moduler, c'est changer { *de mode* sans changer de tonique. / *de tonique* sans changer de mode. / *de mode et de tonique* en même temps.

Les modulations sont donc des changements de mode, de tonique, ou de tous les deux ensemble, dans le courant d'un morceau.

Cela dit, quelles sont les lois suivant lesquelles doivent s'effectuer les modulations?

Le bon sens répond : si vous voulez moduler sans vous exposer à blesser l'oreille, passez aux gammes qui ont le plus d'analogie avec celle que vous quittez, soit par les notes communes, soit par une tonique identique. De cette manière, l'oreille, suivant sans peine la modulation, jouit pleinement du plaisir de la nouveauté.

Donc, les modulations les plus naturelles, celles que l'oreille acceptera le plus volontiers, sont les suivantes :

1° En partant d'un ton majeur on pourra
- moduler en majeur { à la *dominante.* / à la *sous-dominante.* } — Même mode — Changement de tonique.
- moduler en mineur { au mineur même base — Même tonique — Changement de mode. / au mineur relatif — Changement de mode et de tonique.

2° En partant d'un ton mineur on pourra
- moduler en majeur { au majeur même base — Même tonique — Changement de mode. / au majeur relatif — Changement de mode et de tonique.

Ainsi : 1° en partant d'une gamme majeure, il y a toujours quatre modulations faciles; deux en majeur, à la *dominante* et à la *sous-dominante*, parce qu'il ne faut changer qu'une note; deux en mineur, au *mineur relatif*, en changeant une note, et au *mineur même base* en changeant les deux modales, mais en conservant la tonique.

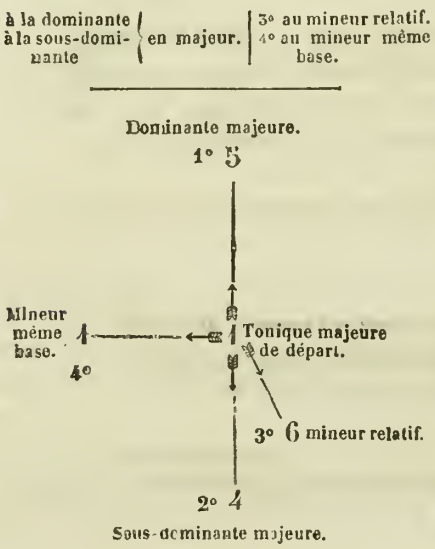
2° En partant d'une gamme mineure, il y a deux modulations faciles, et toutes deux en majeur seulement: au *majeur relatif*, en changeant une note, et au *majeur de même base* en changeant les modales, et en conservant la tonique. Ici, point de modulations faciles en mineur, parce que chaque gamme mineure diffère de n'importe quelle autre gamme mineure par trois notes au moins, ce qui rend dure et forcée la modulation du mineur au mineur : l'oreille demande que l'on passe par l'intermédiaire d'un majeur.

Remarquons en passant que la modulation au mineur relatif et la modulation au majeur relatif sont les plus complètes, parce qu'il y a en même temps changement de mode et de tonique; tandis que dans les quatre autres cas, il y a simplement, ou changement de tonique, comme dans la modulation à la do-

minante et à la sous-dominante, ou changement de mode, comme dans la modulation au majeur ou au mineur de même base.

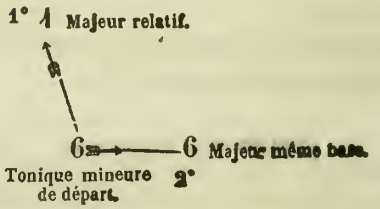
Expliquons par un exemple le tableau précédent, prenons UT *comme représentant des gammes majeures* et LA *comme représentant des gammes mineures.* Nous aurons les modulations suivantes :

En partant d'une tonique majeure représentée par UT, on arrivera :



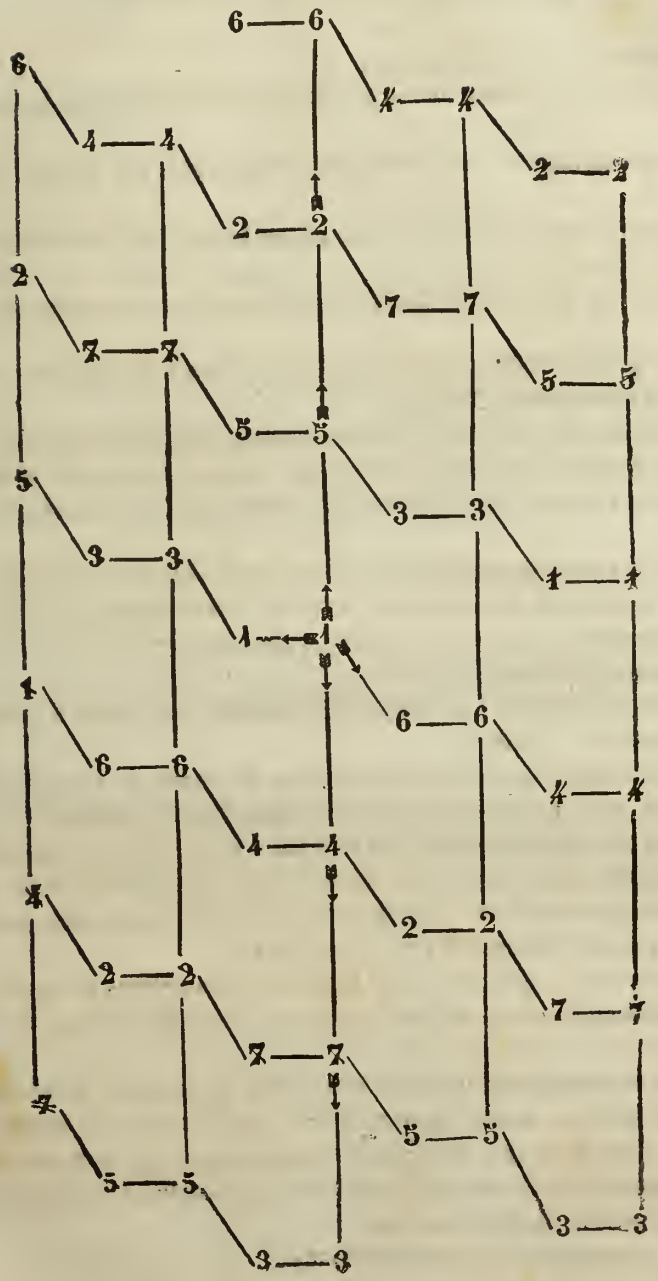
En partant d'une tonique mineure représentée par LA, on arrivera :

1° Au majeur relatif.
2° Au majeur même base. (Vérifiez).



Les compositeurs ne se bornent pas toujours aux modulations naturelles que je viens d'indiquer. Généralisons les deux petits tableaux ci-dessus, en plaçant les modulations à partir de chaque ton majeur ou mineur comme elles le sont à partir d'UT et de LA, l'œil pourra passer ainsi très facilement aux modulations directes de chaque ton, aux modulations secondaires, tertiaires, quaternaires, etc., en constatant les modulations de transition, si souvent négligées par les auteurs modernes.

Tableau général de l'enchaînement des modulations.



Remarques sur le tableau des modulations.

1° L'UT occupe le centre du tableau.

Au-dessus de lui se présentent les modulations ascendantes par quinte, SOL, RÉ, LA.

Au-dessous de lui sont les modulations descendantes par quinte, FA, SEU, MEU.

A sa gauche et sur la même ligne que lui, se trouve l'UT pris comme tonique mineure de même base.

A sa droite et un peu au-dessous, on trouve le LA, tonique du mineur relatif.

Ainsi, les quatre flèches qui partent de l'UT CENTRAL indiquent ses quatre modulations les plus voisines. (Vérifiez.)

2° Toutes les notes du tableau qui sont placées comme l'UT MAJEUR, au point d'arrivée de quatre lignes, sont des toniques majeures; elles sont disposées en cinq colonnes verticales, et à distance de quinte majeure les unes des autres. (Vérifiez).

Chacune de ces toniques majeures a ses quatre modulations indiquées comme celle d'UT; en majeur, à la dominante en haut, à la sous-dominante en bas; en mineur, au mineur même base à gauche, au mineur relatif à droite et un peu au-dessous. (Vérifiez).

3° La tonique MINEURE LA, relative d'UT MAJEUR, est placée à sa gauche et un peu au-dessous. (Vérifiez.)

Deux traits indiquent ses deux modulations majeures: en UT MAJEUR, relatif de la mineur, et en LA MAJEUR, majeur de même base. (Vérifiez.)

4° Toutes les notes du tableau qui sont placées comme le LA MINEUR, entre deux seuls traits, sont des toniques mineures. Par leur superposition, elles forment quatre lignes verticales, occupant le milieu des intervalles que laissent entre elles les cinq colonnes des toniques majeures.

Chacune de ces toniques mineures a ses deux modulations indiquées comme celles de LA MINEUR, *au majeur relatif à gauche* et en haut, *au majeur de même base à droite.*

5° Quand on veut passer tout d'un coup à des modulations secondaires d'UT MAJEUR, on peut, en passant par SOL, arriver à RÉ MAJEUR, à MI MINEUR ou SOL MINEUR; en passant par FA, on arrive à SEU MAJEUR, à RÉ MINEUR et à FA MINEUR; en passant par LA MINEUR, on arrive à LA MAJEUR, et en passant par UT MINEUR, on atteint MI BÉMOL MAJEUR.

Ainsi, les modulations secondaires sont:

En majeur, RÉ-LA-SEU-MEU.

En mineur, RÉ-MI-FA-SOL.

6° A la 3e modulation, on atteint, en passant par *mi mineur*, *mi majeur*.
— — en passant par *ré majeur*, *si mineur*.
— — en passant par *meu majeur*, *leu majeur*. / *meu mineur*.
— — en passant par *fa mineur*, *leu majeur*.
— — en passant par *seu majeur*, *seu mineur*.
— — en passant par *la majeur*, *fè mineur*.

7° Enfin, si l'on voulait passer à la quatrième modulation, on arriverait sur un bien plus grand nombre de toniques, dont beaucoup ont déjà été rencontrées; mais dont plusieurs sont nouvelles. Voici ces dernières, je n'indique pas les autres :

Par *Meu mineur*, on arrive à *jeu majeur*.
Leu majeur, — *leu mineur*.
Seu mineur, — *reu majeur*.
Fè mineur, — *fè majeur*.
Mi majeur, — *tè mineur*.
Mi majeur, — / *Ou si mineur*, — *si majeur*.

Ainsi de suite à l'infini.

Résumons par un tableau de chiffres les modulations que nous venons d'indiquer, en les classant par numéro d'ordre.

Première modulation, ou modulation directe,	en majeur	5-4.
	en mineur	1-6.
Deuxième modulation, prise souvent directement,	en majeur	2-6-7-3.
	en mineur	4-5-2-3.
Troisième modulation, prise quelquefois directement,	en majeur	3-6.
	en mineur	7-7-3-4.
Quatrième modulation, inusitée directement,	en majeur	7-4-2-5.
	en mineur	1-6.

Ce qui est vrai pour la gamme d'UT MAJEUR, étant vrai pour toutes les gammes majeures, nous pouvons traduire le tableau précédent en appliquant à chacune des notes qu'il renferme le nom de propriété qu'elle aurait dans la gamme d'UT. Nous aurons alors la traduction suivante :

Première modulation.	en majeur	à la dominante, on a un dièse	4 (1)
		à la sous-dominante — Un bémol	7
	en mineur	au mineur même base — Deux bémols	3 6
		au mineur relatif — Un dièse	5

(1) Les notes diésées et bémolisées que nous employons ainsi pour caractériser chaque

Deuxième modulation.	en majeur	à la sous-médiante — Deux dièses	4 1
		à la sous-sensible — Trois dièses	4 1 5
		à la sensible bémolisée — Deux bémols	7 3
		à la médiante bémolisée — Trois bémols	7 3 6
	en mineur	à la sous-dominante — Trois bémols	7 6 2
		à la dominante — Deux bémols et un dièse	4 7 3
		à la sous-médiante — Un dièse — Un bémol	1 7
		à la médiante — Deux dièses	4 2
Troisième modulation.	en majeur	à la médiante — Quatre dièses	4 1 5 2
		à la sous-sensible bémolisée — Quatre bémols	7 3 6 2
	en mineur	à la sensible — Trois dièses	4 1 6
		à la sous-dominante diésée — Quatre dièses	4 1 5 3
		à la sensible bémolisée — Quatre bémols	7 3 2 5
		à la médiante bémolisée — Cinq bémols	7 3 6 5 1
Quatrième modulation.	en majeur	à la sensible majeure — Cinq dièses	4 1 5 2 6
		à la sous-dominante diésée — Six dièses	4 1 5 2 6 2
		à la sous-médiante bémolisée — Cinq bémols	7 3 6 2 5
		à la dominante bémolisée — Six bémols	7 3 6 2 5 1
	en mineur	à la tonique diésée — Cinq dièses	4 1 5 2 7
		à la sous-sensible bémolisée — Six bémols	7 3 6 2 1 4

Vérifiez au tableau des gammes.

L'analyse du tableau montre encore toutes les ressources mises à la disposition du compositeur, puisqu'il peut arriver à une même modulation par plusieurs routes contraires en apparence; ainsi, en partant d'UT MAJEUR, il peut arriver au ton de

LA MAJEUR, en descendant par LA MINEUR, ou en montant par SOL et RÉ MAJEUR. (Vérifiez.)

LA BÉMOL MAJEUR, en passant par UT MINEUR, montant à MI BÉMOL MAJEUR, et redescendant à LA BÉMOL MAJEUR.

Ou en descendant par FA MAJEUR, FA MINEUR, et remontant à LA BÉMOL MAJEUR.

SI MINEUR, en montant par SOL MAJEUR, RÉ MAJEUR, SI-MINEUR; en descendant par FA MAJEUR, RÉ MINEUR, RÉ MAJEUR et SI MINEUR, etc.

Faites vous-même de nouvelles applications.

Si au lieu de partir d'une tonique majeure, on part d'une tonique mineure, on arrive à son *majeur de même base* ou à son *majeur relatif*, et cette première

---

ton majeur ou mineur, dans lequel peut se faire la modulation, doivent être considérées comme représentant les idées de sous-*dominantes diésées*, sensibles *bémolisées*, etc.; nous écrivons ainsi pour plus de clarté.

modulation faite, on est soumis à la loi d'enchaînement des modulations que nous venons de développer, à partir d'une tonique majeure.

Ce livre n'étant qu'un exposé élémentaire de la science musicale, nous ne croyons pas devoir nous étendre davantage sur cette grande question des modulations; nous renvoyons pour plus ample informé aux traités de composition. — Nous terminerons cet article important par une simple remarque : c'est que la théorie des gammes n'est qu'un corollaire de l'inégalité de la seconde majeure et de la seconde mineure, et que la théorie des modulations n'est, à son tour, qu'un autre corollaire de la connaissance parfaite des gammes. Donc, *tout notre système musical actuel, pour ce qui regarde l'intonation, repose sur un seul fait : la seconde mineure est moindre que la moitié de la seconde majeure.* — Il n'existe pas de demi-tons; et tout système, tout instrument basé sur l'existence des demi-tons EST FAUX.

LIVRE DEUXIÈME.

DE LA MESURE.

CHAPITRE PREMIER.

DE L'UNITÉ DE DURÉE APPELÉE TEMPS, ET DE SES DIVISIONS.

Un air, avons-nous dit, se compose de deux choses : d'une succession de de sons faisant des intervalles divers, et dont l'ensemble forme l'intonation, et d'une suite de durées variables appliquées aux sons que l'on chante : c'est *la mesure*. Or, nous avons étudié tout ce qui était relatif à l'intonation, occupons-nous maintenant de la mesure.

Les sons qui composent un air n'ont pas tous la même durée : c'est ce fait qui va nous servir de point de départ.

Si chacun des sons que nous chantons doit avoir sa durée limitée, qui soit en rapport fixe avec la durée de chacun des autres, la première chose à connaître dans l'étude des durées est le terme de comparaison que l'on prend pour juger e rapport des diverses durées, pour les comparer, les mesurer individuellement. Il faut donc commencer par étudier l'unité de durée. Cette *unité de durée*, servant à mesurer le temps, a été elle-même appelée *temps*; de sorte qu'en musique le mot *temps* est pris comme abréviation de *unité de temps, unité de durée.*

L'unité de temps une fois admise l'étude des durées va consister dans l'ana,

lyse des diverses combinaisons de temps et de fractions de temps que notre oreille pourra suivre. Or, cette opération de la combinaison des unités de durée et des fractions d'unité devient tellement compliquée, tellement difficile à suivre, qu'il a fallu avoir recours à des jalons nombreux pour morceler le travail, et permettre à notre oreille de n'embrasser à la fois qu'une portion de la tâche qu'on lui présente. Qu'on me permette une comparaison : que l'on prie quelqu'un de mesurer de l'œil la façade du Louvre ; comment s'y prendra-t-il ? — Admettons que cet homme ait à peu près dans la mémoire la longueur du mètre ; pensez-vous que, placé à distance de l'édifice, il aille s'amuser à appliquer par la pensée une longueur de mètre après une autre longueur de mètre, en commençant à un bout du monument et en finissant à l'autre? Évidemment la question serait insoluble par ce moyen, et la grossière approximation obtenue ainsi serait complétement erronée. Il ne serait jamais certain d'avoir pris la même mesure pour des distances identiques, comme celle d'une colonne à l'autre. Mais que fera donc notre homme? Remarquant qu'il est plus facile de mesurer un petit espace qu'un grand, et que le monument offre plusieurs parties identiques, il mesurera l'une de celles-ci pour connaître toutes les autres qui lui ressemblent. Cette façade à deux ailes qui sont semblables, en mesurant l'une d'elles, il connaîtra les deux. Chaque aile est composée de fenêtres égales et d'intervalles égaux qui séparent les fenêtres; la connaissance d'une fenêtre et d'un intervalle lui donneront donc la mesure entière des deux ailes.—Entre ces deux ailes se trouve la colonnade. La disposition des colonnes est symétrique, la distance entre deux groupes de colonnes est la même partout; la largeur des groupes est invariable : donc il suffit d'étudier un groupe et la distance entre deux groupes pour qu'il ait les bases du calcul qu'on lui demande. Cet homme va donc faire l'opération suivante : il mesurera l'espace qui sépare une fenêtre de l'autre, il aura la mesure de tous les espace semblables; il mesurera une fenêtre,il les connaîtra toutes; il mesurera un groupe de deux colonnes et la distance au groupe voisin, et il sera en position de vous faire la réponse suivante : je ne suis pas certain de ne pas m'être trompé en mesurant une fenêtre ou un groupes de colonnes parce que je n'ai pas dans l'œil la longueur mathématique du mètre; mais quelle que soit l'erreur que j'aie pu commettre pour un groupe, je l'ai commise sur tous les groupes. Ainsi je suis certain d'avoir au moins conservé le rapport exact des groupes entre eux, que ma mesure initiale soit juste ou fausse. Acceptez donc mon travail, non comme longueur absolue, mais comme donnant le rapport exact des parties semblables du monument. D'ailleurs, donnez-moi la mesure exacte d'une fenêtre ou d'un groupe, et je vous donnerai la mesure exacte du tout.

C'est-à-dire que l'œil, celui de nos sens qui est peut-être le plus exercé, a besoin de jalons rapprochés pour pouvoir mesurer l'espace : autrement point de mesures possibles. Eh bien! à plus forte raison, l'oreille, en général beaucoup moins

exercée que l'œil, a besoin aussi de jalons pour sentir les rapports de durée des divers sons que l'on chante. Pour elle, les jalons ne sont pas, comme pour l'œil, des piquets plantés en terre, ou des accidents de terrain; mais c'est une articulation plus vigoureuse du son qui se rencontre à l'endroit où doit être le jalon; sans rien changer au timbre et au ton, on augmente la force du son, de manière que l'oreille soit frappée à intervalles égaux par un son plus fort que les autres. Ce son fort sert à la fois de limite à la durée que l'on vient de mesurer et à celle que l'on va mesurer encore. Or, dans l'état actuel de développement de nos organes auditifs et intellectuels, nous ne pouvons guère mesurer d'une manière satisfaisante plus de deux ou trois unités de temps, peut-être quatre, sans avoir besoin d'un jalon qui permette à notre oreille de se reposer et de pouvoir recommencer sûrement une nouvelle mesure. Dès-lors, notre musique a cela de particulier que de deux en deux temps (unités), de trois en trois temps, ou, tout au plus, de quatre en quatre temps (1), on doit faire sentir un temps

---

(1) Voici ce que dit Galin de la mesure à quatre temps, page 213, édition de 1835, Lyon.

« Je n'ai pas fait une espèce séparée de la mesure à quatre temps, parcequ'elle n'offre « pas un rhythme différent des précédentes (deux et trois temps), bien qu'on l'ait regardée « comme fondamentale, en lui comparant toutes les autres (1). Il ne faut pas confondre « les effets qui naissent du *mouvement* avec ceux qui proviennent de la *mesure*. Ceux-ci « ont pour cause le mode d'opposition des temps forts et faibles, un contre deux, ou un « contre un; et ceux-là, la durée absolue du temps, pour telle fraction de minute ou de « seconde. En séparant donc les deux causes, je ne vois dans la mesure à quatre temps « qu'une double mesure à deux temps, dont le but ne peut être que de réduire à moitié le « nombre des barres verticales qui séparent les mesures dans la notation. Je conserve cette « mesure, non comme espèce, mais comme abréviation, telle que je viens de le dire. « On peut bien aussi la regarder comme de deux temps, si l'on réduit en un seul temps « les deux premiers de la mesure, et en un autre les deux derniers; mais j'observe que « l'écriture ne répond pas à cette supposition, puisque les deux premiers temps, ainsi que « les derniers, sont séparés et non liés par un trait supérieur. Cependant, il est aisé au « lecteur de rétablir ce trait par la pensée, comme dans d'autres cas, où il le verrait écrit, « il pourrait aisément en faire abstraction. » Je partage entièrement l'opinion de Galin sur la mesure à quatre temps; si je donne ici cette mesure, c'est parce qu'on la rencontre partout, et qu'il n'y a aucun inconvénient à la chanter.

---

(1) Galin n'avait pas trouvé la loi de formation des mesures avec l'écriture sur la portee Il confond ici la ronde, signifiant un temps dans les mesures $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ avec la ronde, signifiant quatre temps dans la mesure $\frac{4}{4}$.

plus fort que les autres, pour servir de jalon à l'oreille. Ce temps a reçu le nom de temps fort, coup fort (parce qu'en général on le marque par un coup de pied, de baguette), et se rencontre de deux en deux, de trois en trois ou de quatre en quatre temps.

Le nom de *mesure* ayant été donné au temps qui s'écoule d'un coup fort au coup fort suivant, et les coups forts marquant toujours des groupes de *deux*, de *trois* ou *quatre unités de temps*, on a dit qu'il y avait trois mesures :

1° Mesure à deux temps : Le coup fort se sent de deux en deux unités.

2° Mesure à trois temps : Le coup fort se sent de trois en trois unités.

3° Mesure à quatre temps : Le coup fort se sent de quatre en quatre unités.

La mesure, en musique, n'étant dès lors que l'ensemble de *deux*, de *trois* ou de *quatre unités de temps*, selon que le compositeur fait sentir le coup fort de deux en deux, de trois en trois ou de quatre en quatre unités, l'étude pivotale en mesure doit porter sur l'unité de temps et ses divisions. Une fois cette étude faite, rien ne sera plus facile que de former des groupes de deux, trois ou quatre unités, c'est-à-dire de faire les trois mesures, à deux temps, à trois temps et à quatre temps.

Cela dit, qu'est-ce que le temps en musique ? — Est-ce une durée absolue, fixe, invariable, que l'on retrouve toujours et partout?

Non ; pas plus que la tonique n'est un son absolu. Comme cette dernière, c'est une unité de convention, dont la valeur change continuellement au gré du compositeur, et dont la durée est donnée par un pendule de longueur variable. De telle façon que, quand un compositeur veut vous indiquer l'unité de durée ou de temps, il vous dit : donnez telle longueur au balancier, et prenez pour unité de durée le temps qu'il met à décrire son arc complet. De cette manière, on est aussi certain de chanter dans le mouvement donné par le compositeur, qu'on l'est de prendre, avec le diapason, la tonique qu'il indique.

La durée de l'unité de temps est donc une chose complétement arbitraire, laissée à la discrétion du compositeur ou de l'exécutant ; mais une fois cette durée déterminée (1), la mesure l'est aussi, de même que les diverses fractions de l'unité. Or, comme la valeur réelle de l'unité n'a aucune influence sur le rapport qui existe entre l'unité et les divers fractionnements qu'elle peut subir,

---

(1) Parmi les instruments inventés pour mesurer le temps en musique, j'indiquerai seulement : 1° le chronomètre de Galin, qui consiste en un fil-à-plomb de longueur mobile, formant pendule devant une échelle graduée. Il est d'une simplicité extrême et ne coûte que quelques centimes ; 2° le métronome de Maëlzel, petit instrument fort commode, mis en action par un mouvement d'horlogerie ; mais il est d'un prix assez élevé. Ce dernier sera l'instrument du riche ; celui de Galin sera celui du pauvre.

laissons de côté cette valeur arbitraire de l'unité que nous aurons à volonté au moyen de notre balancier, et ne nous occupons d'étudier que celles des diverses fractions de l'unité que notre oreille peut apprécier exactement.

De même que notre oreille ne peut suivre sûrement que les groupes *de deux et de trois unités*, de même elle ne peut apprécier rigoureusement que la division binaire et la division ternaire du temps, c'est-à-dire de l'unité coupée en deux *moitiés* ou en trois *tiers*. Quand le fractionnement est poussé plus loin, l'oreille établit d'abord la division binaire ou ternaire, puis elle fait subir aux moitiés ou aux tiers la même subdivision qu'elle a déjà fait subir à l'entier. Si cette seconde division qui a donné des quarts, des sixièmes et des neuvièmes ne suffit pas et que le compositeur aille plus loin, la même opération continue; c'est-à-dire que les *quarts*, les *sixièmes* et les *neuvièmes* subissent à leur tour la subdivision binaire ou ternaire, et fournissent ainsi des *huitièmes*, des *douzièmes*, des *dix-huitièmes*, des *vingt-septièmes*. Les divisions poussées au delà sont incommensurables. Formulons en tableau ce que je viens de dire; et, pour plus de clarté, indiquons par des points noirs le nombre de divisions que contient l'unité, en groupant toujours les divisions deux à deux ou trois à trois, selon que l'on aura divisé par deux ou par trois. Voyez au verso, à la page 256, *le tableau des divisions et subdivisions binaires et ternaires de l'unité de temps.*

Remarques sur le tableau de la page 256.

1° A gauche du tableau, au n° 1, se trouve le signe de l'unité; la première accolade le sépare des deux souches binaire et ternaire (n° 2 et 3) qui sont l'expression des deux moitiés ou des trois tiers que renferme l'unité (vérifiez).

2° La souche binaire (n° 2), présente à sa droite les subdivisions binaire et ternaire (n° 4 et 5) qu'elle a subies. La division binaire des moitiés a fourni les quarts (n° 4), et la division ternaire a donné les sixièmes (n° 5). Les quarts, (n° 4) ont à leur tour fourni les huitièmes (n° 8) par la subdivision binaire, et les douzièmes (n° 9) par la subdivision ternaire; tandis que les sixièmes (n° 5) ont fourni des douzièmes (n° 10) par la division binaire, et des dix-huitièmes, (n° 11) par la division ternaire, (vérifiez);

3° La souche ternaire (n° 3) présente à sa droite les subdivisions binaire et ternaire (n° 6 et 7) qu'elle a subies. La division binaire des tiers a fourni les sixièmes (n° 6), et la division ternaire a donné les neuvièmes (n° 7). Les sixièmes (n° 6) ont, à leur tour, fourni les douzièmes (n° 12) par la division binaire, et les dix-huitièmes (n° 13) par la division ternaire; tandis que les neuvièmes (n° 7) ont fourni les dix-huitièmes (n° 14), par la division binaire, et les vingt-septièmes (n° 15), par la division ternaire.

TABLEAU

DES DIVISIONS ET SUBDIVISIONS BINAIRES ET TERNAIRES

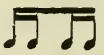
DE L'UNITÉ DE TEMPS.

N° 1. UNITÉ

N° 2. SOUCHE BINAIRE, MOITIÉS.

N° 4. Subdivision binaire, moitiés divisées par 2.

QUARTS.



N° 8. Subdivision binaire — quarts divisés par 2.

HUITIÈMES.

N° 9. Subdivision ternaire — quarts divisés par 3.

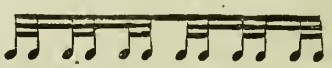
DOUZIÈMES.

N° 5. Subdivision ternaire, moitiés divisées par 3.

SIXIÈMES.

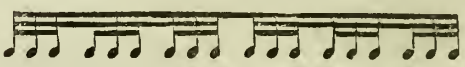
N° 10. Subdivision binaire — sixièmes divisés par 2.

DOUZIÈMES.



N° 11. Subdivision ternaire — sixièmes divisés par 3.

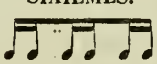
DIX-HUITIÈMES.



N° 3. SOUCHE TERNAIRE, TIERS.

N° 6. Subdivision binaire, tiers divisés par 2.

SIXIÈMES.

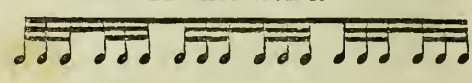


N° 12. Subdivision binaire — sixièmes divisés par 2.

DOUZIÈMES.

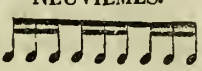
N° 13. Subdivision ternaire — sixièmes divisés par 3.

DIX-HUITIÈMES.



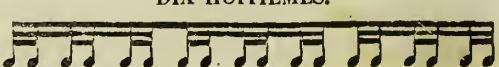
N° 7. Subdivision ternaire, tiers divisés par 3.

NEUVIÈMES.



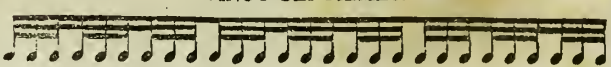
N° 14. Subdivision binaire — neuvièmes divisés par 2.

DIX-HUITIÈMES.



N° 15. Subdivision ternaire — neuvièmes divisés par 3.

VINGT-SEPTIÈMES.



4° Remarquez que les nos 5 et 6 sont des sixièmes ; mais les premiers, (n° 5), proviennent des moitiés qui ont subi la division ternaire, tandis que les derniers, (n° 6), proviennent des tiers qui ont subi la division binaire. Ces deux coupes contiennent donc les deux divisions binaire et ternaire, mais en sens opposé ; aussi l'effet qu'elles produisent est-il bien différent : le n° 5, qui provient de la souche binaire, produit l'effet de deux temps, division ternaire ; et le n° 6, qui dérive de la souche ternaire, produit l'effet de trois temps, division binaire.

5° Remarquez que les trois numéros 9, 10, 12, sont des douzièmes ; tous trois sont le produit de deux divisions binaires et d'une division ternaire. Dans le n° 9 la division ternaire arrive la dernière après deux divisions binaires (vérifiez) ; dans le n° 10 la division ternaire est entre les deux divisions binaires (vérifiez) ; enfin, dans le n° 12 la division ternaire arrive la première et se trouve suivie des deux divisions binaires (vérifiez). Aussi ces trois groupes produisent-ils des effets bien différents : le n° 9 (souche binaire) produit l'effet de deux temps, division binaire et subdivision ternaire ; le n° 10 (souche binaire) produit encore l'effet de deux temps, mais avec la division ternaire et la subdivision binaire ; enfin, le n° 12 (souche ternaire) produit l'effet de trois temps, division et subdivision binaires ;

6° Remarquez que les groupes nos 11, 13, 14, sont des dix-huitièmes ; tous trois ont subi *une fois la division binaire* et *deux fois la ternaire*. Dans le n° 11, la division binaire arrive la première (souche binaire) et les deux divisions ternaires viennent ensuite ; dans le n° 13, la division binaire tombe entre les deux divisions ternaires, qui commencent (souche ternaire) et finissent ; enfin, dans le n° 14, la division binaire arrive la dernière, les deux divisions ternaires commencent (souche ternaire). Aussi les trois groupes produisent-ils trois effets bien différents : le n° 11 (souche binaire) produit l'effet de deux temps, division et subdivision ternaires ; le n° 13 (souche ternaire) produit l'effet de trois temps, division binaire, subdivision ternaire ; le n° 14 (souche ternaire) produit l'effet de trois temps, division ternaire, subdivision binaire.

7° Aux troisièmes subdivisions, huitièmes, douzièmes, dix-huitièmes et vingt-septièmes, on ne trouve que deux coupes, les huitièmes (n° 8) et les vingt-septièmes (n° 15), qui aient toujours subi la même subdivision : les huitièmes ne contiennent que la coupe binaire et les vingt-septièmes que la coupe ternaire. Toutes les espèces de douzièmes et de dix-huitièmes contiennent, comme les sixièmes, les deux divisions, binaire et ternaire.

Une dernière observation est celle-ci : notre oreille ne pouvant suivre rigoureusement que les divisions et les subdivisions binaires et ternaires, la musique ne peut rendre exactement que les fractions dont les dénominateurs ne contiennent que les facteurs deux et trois ; tels sont les moitiés, les tiers, les quarts, les sixièmes, les huitièmes, les douzièmes, les dix-huitièmes, les vingt-septièmes, etc. Mais nous n'avons pas la faculté de mesurer rigoureusement les

cinquièmes, les septièmes, les onzièmes, les treizièmes, les dix-septièmes, etc., et toutes les autres fractions, dont les dénominateurs contiennent d'autres facteurs premiers que deux et trois. Au chapitre des signes de l'écriture usuelle, nous indiquerons comment on doit comprendre les cinquièmes, septièmes, etc., que les compositeurs écrivent continuellement.

Son articulé, son prolongé, silence, et signes qui expriment ces trois idées.

Maintenant que nous savons exprimer les diverses fractions que peut suivre notre oreille, une observation importante se présente ; la voici : si l'on écoute avec attention chanter un air, on a bientôt fait les trois remarques suivantes : 1° tantôt chaque commencement d'unité ou de fraction d'unité est marqué par un son nouveau, ou par la répétition du son déjà chanté ; en un mot, on sent une articulation nouvelle ; 2° d'autres fois, le son déjà chanté se prolonge purement et simplement sans articulation nouvelle, et passe d'un temps à l'autre, ou d'une division à l'autre ; 3° enfin, quelquefois le chant cesse complétement, pendant plus ou moins de temps. La durée, à part ses divisions, offre donc trois idées principales à exprimer : 1° un son articulé, 2° un son prolongé, 3° un silence ; c'est-à-dire articulation, prolongation, silence.

Galin adopte trois signes pour rendre ces trois idées : le chiffre, pour le son articulé ; le point noir pour la prolongation (1) ; le zéro, pour le silence.

Ces caractères une fois adoptés pour rendre les trois idées d'articulation, de prolongation et de silence, chacun d'eux est soumis à la loi de la division binaire et de la division ternaire, exprimée dans le tableau précédent, et s'écrit de la même manière, sous les barres de division. Voici, en deux mots, le résumé de l'écriture de Galin :

1° Tout signe isolé représentera l'unité de temps, qu'il soit signe d'articulation, de prolongation ou de silence. Ainsi, un chiffre seul indique une unité articulée ; un point seul indique une unité de prolongation ; un zéro seul indique une unité de silence.

Exemple :	Unité articulée.	5
	Unité de prolongation.	•
	Unité de silence.	0

(1) Galin emploie ordinairement, et ses élèves avec lui, le point de prolongation pour prolonger un silence aussi bien qu'un son. — L'expérience nous a démontré qu'il fallait réserver exclusivement le point de prolongation pour les sons, et qu'il y avait avantage à répéter le zéro pour chaque prolongation de silence. — De cette façon, l'esprit n'éprouve jamais la moindre hésitation sur la valeur du point : il n'a pas à se demander s'il faut chanter ou se taire. Nous réservons donc exclusivement le point pour exprimer la prolongation d'un son... Mais, je le répète, plusieurs personnes l'emploient encore pour exprimer les prolongations de silence.

2° Pour les divisions de l'unité, Galin pose cette loi absolue: *Les diverses parties de l'unité seront toujours réunies en un seul groupe, sous une barre horizontale, et un groupe quelconque contiendra toujours les diverses parties de l'unité*, JAMAIS PLUS, JAMAIS MOINS.

Pour représenter les moitiés, Galin tire un trait qui recouvre deux signes; pour les tiers, le trait en recouvre trois.

Il écrit les moitiés de cette manière :

1 2 Pour les sons articulés.
• • Pour les sons prolongés.
0 0 Pour les silences.

Il écrit les tiers de cette manière :

1 2 3 Pour les sons articulés.
• • • Pour les sons prolongés.
0 0 0 Pour les silences.

Les moitiés et les tiers étant exprimés, il s'agit de marquer les moitiés et les tiers de moitiés (quarts et sixièmes); les moitiés et les tiers de tiers (sixièmes et neuvièmes); et il s'agit de le faire de manière que l'œil puisse toujours reconnaître si la première division a été binaire ou ternaire, et si la seconde a également été binaire ou ternaire. Galin les écrit ainsi :

Souche binaire :

1 2
• •
0 0

Subdivision binaire. — Moitiés divisées par deux. QUARTS.

1 2 3 4 Pour les sons articulés.
• • • • Pour les sons prolongés.
0 0 0 0 Pour les silences.

Subdivision ternaire. — Moitiés divisées par trois. SIXIÈMES.

1 2 3 4 5 6 Pour les sons articulés.
• • • • • • Pour les sons prolongés.
0 0 0 0 0 0 Pour les silences.

Souche ternaire:

1 2 3
• • •
0 0 0

Subdivision binaire. — Tiers divisés par deux. SIXIÈMES.

1 2 3 4 5 6 Pour les sons articulés.
• • • • • • Pour les sons prolongés.
0 0 0 0 0 0 Pour les silences.

Subdivision ternaire. — Tiers divisés par trois. NEUVIÈMES.

1 2 3 4 5 6 5 4 3 Pour les sons articulés.
• • • • • • • • • Pour les sons prolongés.
0 0 0 0 0 0 0 0 0 Pour les silences.

Ici, toujours chaque groupe vaut une unité de temps, qu'il contienne des chiffres, des points ou des zéros. Les moitiés et les tiers sont indiqués à l'œil par une barre simple, surmontant deux signes pour les moitiés, trois pour les

tiers. Si les *moitiés* ou les *tiers* sont à leur tour subdivisés par deux, *deux* ou *trois petites barres*, placées sous la grande, *couvrent chacune deux signes* (chiffres, points, zéros) ; si ces *moitiés* ou ces *tiers* ont subi la subdivision par trois, *chaque petite barre couvre* trois signes (chiffres, points ou zéros).

En continuant l'application du même principe à toutes les coupes du tableau de la page 256, on écrit avec la plus grande netteté les huitièmes, les trois espèces de douzièmes, les trois espèces de dix-huitièmes et les vingt-septièmes, soit avec le chiffre, le point, ou le zéro, et de manière que l'œil saisit du premier coup l'idée qu'on lui présente. Comme on le voit, cette écriture est parfaite et ne laisse rien à désirer, pour la précision et la netteté.

Si le même temps contient à la fois des sons articulés et des sons prolongés ou des silences, l'écriture en est tout aussi simple, puisque le chiffre, le point de prolongation et le zéro, peuvent occuper chacune des places que couvrent les barres. Le compositeur prend donc celui des trois signes qui rend son idée, et, au moyen des barres, il lui impose la durée et la place qu'il doit prendre dans l'unité.

Terminons cette exposition de la division du temps par le tableau suivant, fait par Galin, et qu'il a nommé CHRONOMÉRISTE.

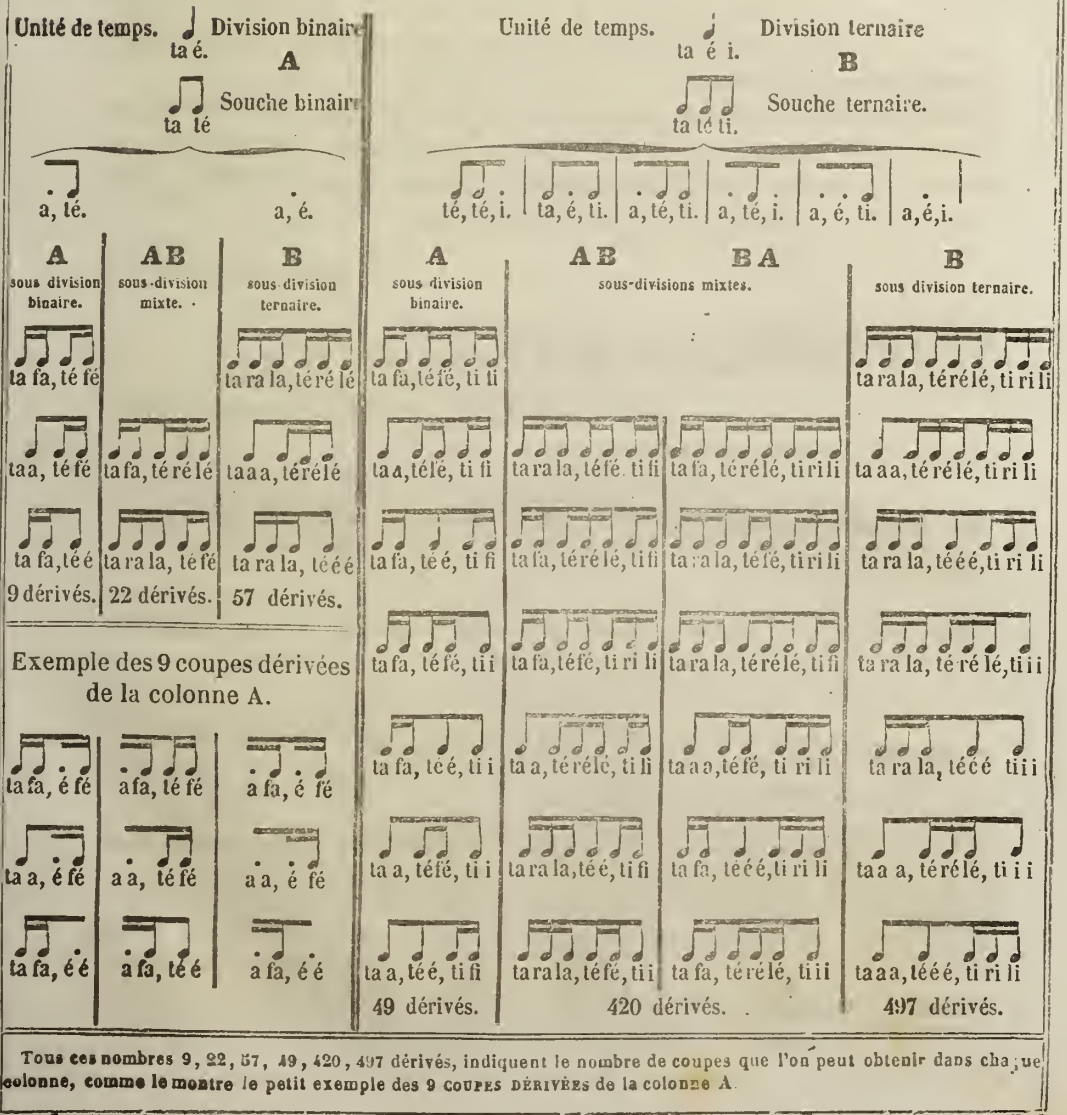
Il n'y a poussé la division de l'unité que jusqu'aux quarts, sixièmes et neuvièmes, et n'y a pas employé les silences : il a laissé à chacun le plaisir de pousser les subdivisions jusqu'aux huitièmes, douzièmes, dix-huitièmes et vingt-septièmes, et d'employer le zéro à sa fantaisie.

Les monosyllabes placés sous les notes du chronomériste ne sont point de l'invention de Galin ; cette langue des durées a été créée par M. *Aimé Paris*. Au lieu de cette langue si commode pour apprendre l'effet des coupes les plus compliquées, et sans le secours de laquelle il est quelquefois presque impossible de suivre certains fractionnements de l'unité, Galin employait les noms de nombre de la manière suivante : Pour deux moitiés, il disait : une-deux ; M. Paris dit : TA-TÉ ; pour trois tiers, Galin disait : une-deux-trois ; M. Paris dit : TA-TÉ-TI ; pour quatre quarts, il disait : une-deux, trois-quatre : M. Paris dit : TA-FA, TÉ-FÉ ; pour les sixièmes n° 5, il disait : une-deux-trois, quatre-cinq-six ; M. Paris dit TA-RA-LA, TÉ-RÉ-LÉ ; pour les sixièmes n° 6, il disait : une-deux, trois-quatre, cinq-six ; M. Paris dit : TA-FA, TÉ FÉ, TI-FI ; pour les neuvièmes, Galin disait : une-deux trois, quatre-cinq-six, sept-huit-neuf ; M. Paris dit : TA-RA-LA, TÉ-RÉ-LÉ, TI-RI-LI.

Pour les coupes mixtes, binaire avec ternaire ou réciproquement, Galin disait, Pour deux quarts et trois sixièmes : un-deux, trois-quatre-cinq ; M. Paris dit TA-FA, TÉ-RÉ LÉ ; pour trois sixièmes et deux quarts : un-deux-trois, trois-quatre ; M. Paris dit : TA-RA-LA, TÉ-FÉ, et ainsi de suite. La pratique nous a démontré l'immense supériorité de la langue créée par M. Aimé Paris, sur celle de Galin, que nous avons complétement abandonnée.

CHRONOMÉRISTE
DE GALIN,
AVEC LA LANGUE DES DURÉES

CRÉÉE PAR

M. AIMÉ-PARIS

Tous ces nombres 9, 22, 57, 49, 420, 497 dérivés, indiquent le nombre de coupes que l'on peut obtenir dans chaque colonne, comme le montre le petit exemple des 9 COUPES DÉRIVÉES de la colonne A.

Langue des durées créée par M. Aimé Paris.

Voici l'explication de la langue des durées créée par M. Aimé Paris, et dont l'emploi est si important pour faire sentir exactement toutes les subdivisions de l'unité, quelque compliquées que soient ces subdivisions.

Toutes les subdivisions de l'unité provenant des souches binaire et ternaire, M. Aimé Paris consacre les deux voyelles A, É, à la désignation des moitiés, et les trois voyelles A, E, I, à la désignation des tiers, de manière que pour la coupe binaire, A désigne toujours la première moitié, E la seconde, et pour la coupe ternaire, A désigne toujours le premier tiers, É le deuxième, I le troisième. Le son I est donc exclusif à la souche ternaire : les deux autres sont communs aux deux souches.

Pour distinguer l'articulation de la prolongation du son, M. Aimé Paris adopte la lettre T, qu'il joint à la voyelle pour le son articulé, tandis qu'il emploie la voyelle seule pour le son prolongé. Le silence, il l'appelle CHU, et la prolongation de silence il la nomme U. Exemple :

		Souche binaire.	*Souche ternaire.*
Moitiés et tiers.	Articulés. . . .	Ta té	ta té ti
	Prolongés. . . .	a é	a é i
	Silences.	Chû û	Chû û û

Pour exprimer *la première subdivision binaire*, il prend les deux articulations T, F, ce qui lui donne le résultat suivant :

Quarts, et sixièmes n° 6, du tableau de la page 256.	Articulés. . . .	Ta fa, té fé.	Ta fa, té fé, ti fi.
	Prolongés. . . .	a a, é é	a a, é é, i i
	Silences.	Chû û, û û	Chû û, û û, û û

Pour exprimer *la première subdivision ternaire*, il prend les trois articulations T, R, L, ce qui lui donne le résultat suivant :

Sixièmes n° 5 et neuvièmes.	Articulés. . . .	Ta ra la, té ré lé.	Ta ra la, té ré lé, ti ri li.
	Prolongés. . . .	a a a, é é é	a a a, é é é, i i i
	Silences.	Chû û û, û û û	Chû û û, û û û, û û û

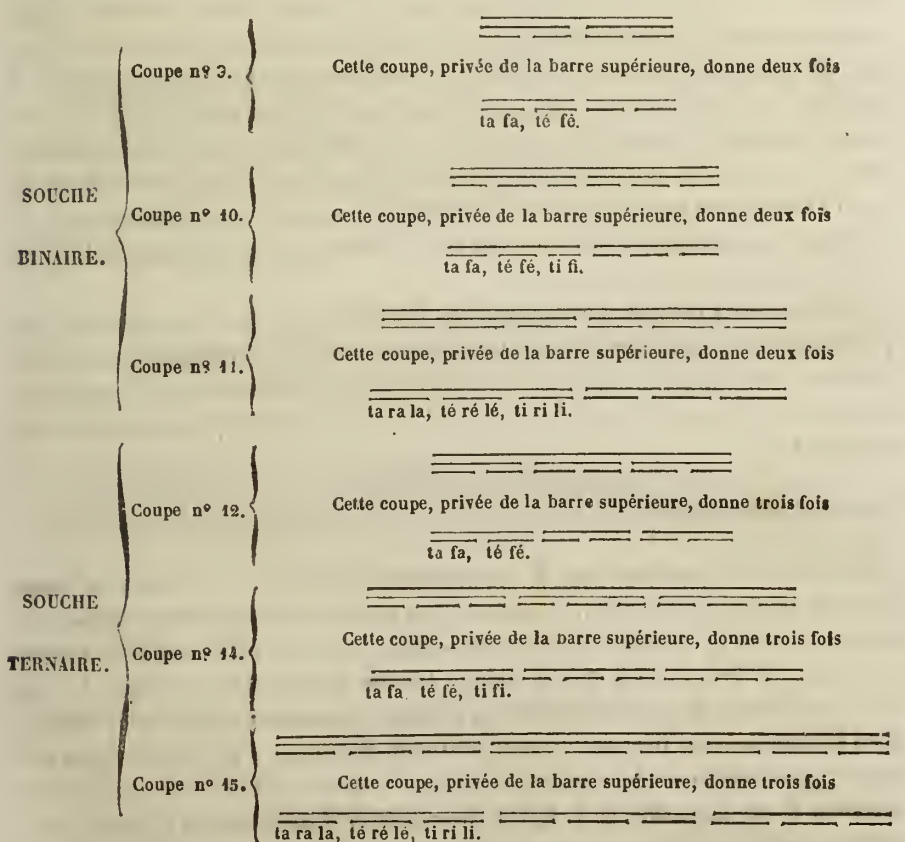
Pour exprimer *la seconde subdivision binaire*, il prend les quatre articulations T, Z, F, N (que l'on retrouve dans Ti Si PHo Ne), ce qui lui donne le résultat suivant :

Huitièmes et douzièmes n° 12.	Articulés. . . .	Ta za, fa na, té zé, fé né.	Ta za, fa na, té zé, fé né, ti zi, fi ni.
	Prolongés. . . .	a a, a a, é é, é é	a a, a a, é é, é é, i i, i i
	Silences.	Chu u, u u, u u, u u	Chû u, u u, u u, u u, u u.

M. Aimé Paris a également donné des noms aux coupes n° 9, 10, 11, 13, 14 et 15 du tableau général de la page 256; mais comme ces coupes ne se rencontrent guère que dans la musique instrumentale, nous renvoyons au deuxième volume de cet ouvrage (à la méthode instrumentale), pour les expliquer. Nous simplifierons de cette manière l'étude de la langue des durées.

Toutefois, si l'on rencontrait dans la musique vocale les coupes 9, 10, 11, 12 13, 14, 15, voici un moyen fort simple de s'en rendre maître.

On leur enlève, par la pensée, le trait supérieur, ce qui les ramène à former deux ou trois groupes de l'ordre précédent; on étudie alors isolément chacun de ces groupes; puis, quand on en est maître, on les reprend, ou deux ou trois ensemble. Exemple :



Nul ne peut se faire une idée de la puissance de cette langue des durées, s'il n'en a pas fait l'essai dans les coupes difficiles, entremêlées de syncopes, de silences et de triolets (1).

(1) Voir plus bas la signification des mots syncope et triolet.

CHAPITRE DEUXIÈME.

DES MESURES

Maintenant que nous avons analysé toutes les subdivisions que notre oreille peut suivre dans l'unité de temps, et que nous connaissons les noms de ces subdivisions et le moyen de les exprimer, soit qu'elles se composent de sons articulés, de sons prolongés ou de silences, rien de plus facile que de composer les mesures à deux, à trois, ou même quatre temps, si, comme tous les solféges, on admet cette dernière. Il suffit, pour cela, de réunir deux, trois ou quatre unités, ou groupes contenant chacun la valeur d'une unité, soit en sons articulés, en sons prolongés ou en silences : on obtient ainsi les mesures à deux, à trois ou à quatre temps (1). Afin que le lecteur sache où faire porter le coup fort de la mesure, on met une barre verticale après chaque mesure, immédiatement avant chaque coup fort. L'œil trouvant ainsi deux temps, trois temps ou quatre temps d'une barre de mesure à l'autre, reconnaît de suite la mesure, et le lecteur est prévenu que le coup fort doit revenir de deux en deux, de trois en trois ou de quatre en quatre temps.

Donnons un exemple de chacune des trois mesures, avec les deux variétés principales qu'y produisent la souche binaire et la souche ternaire. Je prendrai d'ailleurs les coupes au hasard; mais l'écriture est tellement claire, tellement précise, qu'il ne peut y avoir le moindre doute sur la valeur des signes que l'on rencontre.

---

(1) Aujourd'hui que l'écriture de Galin permet d'exprimer les divisions du temps avec une rigueur mathématique, les compositeurs pourront user des mesures mixtes aussi largement qu'ils le voudront. Par mesures mixtes, j'entends celles composées alternativement de deux temps et de trois temps, de trois temps et de deux temps, de trois temps et de quatre temps, etc. Boïeldieu en a donné un exemple dans sa *Dame blanche*. Il est évident que pour tirer tout le parti possible de la mesure, il faut qu'elle puisse *moduler* (passez-moi le mot), comme l'intonation. — Alors seulement la musique sera complète. Il est impossible de se figurer de combien d'effets de mesure l'écriture sur la portée prive les compositeurs. On peut en avoir une très-légère idée en prenant la peine de traduire soi-même en musique sur la portée les exercices pratiques de mesure qui forment *la quatrième classe d'exercices* de la première partie de cet ouvrage. On verra combien une mauvaise écriture est nuisible; non-seulement elle rend la science inapprenable pour le plus grand nombre; mais elle prive encore les adeptes eux-mêmes d'une grande partie de ses richesses.

DEUX TEMPS.

SOUCHE BINAIRE.

5 . | 1 23 | 4 .3 | 2 50 | 54 32 17 | 64 .2 |
13 42 | 1 0 ‖

SOUCHE TERNAIRE.

121 321 | 712 5 | 6.6 1.1 | 321 5.0 |
121 321 | 71 23 45 6 | 565 425 | 1 .00 ‖

TROIS TEMPS.

SOUCHE BINAIRE.

5 6 5 | 1 . 2 | 3 2 1 | 65 43 2 | 4 3 2 | 1 . 2 |
3 2 1 | 5 . . | 5 76 5 | 1 . . | 2 3 1 | 5 . . |
7 1 53 | 2 6 5 | 4 6 7 | 1 . 0 ‖

SOUCHE TERNAIRE.

1 3 4 | 565 432 123 | 2 232 1 | 5 . . |
1 123 4 | 565 1 7 | 676 565 432 | 1 . 0 ‖

QUATRE TEMPS.

SOUCHE BINAIRE.

1 11 12 34 | 5 .6 5 . | 6 5 4 3 | 2 . . 0 |
6 6 6 .6 7 .1 | 2 . . 54 32 | 1 . 7 5 | 1 . .0 0 ‖

SOUCHE TERNAIRE.

1 3 5 1 | 176 654 432 217 | 2 4 6 2 |
171 5 432 3 | 1 3 5 . | 656 176 5 3 |
654 432 543 321 | 432 217 1 ..0 ‖

COUPES MIXTES.

DEUX TEMPS.

12 345 | 6 5 | 176 54 | 2 . | 123 45 | 67 1 |
176 542 | 1 0 ‖

TROIS TEMPS.

54 32 123 | 1 3 4 | 654 32 13 | 5 . . |
543 21 23 | 1 . 3 | 547 65 42 | 1 . 0 ‖

QUATRE TEMPS.

1 6 543 23 | 12 321 5 . | 12 34 5 671 |
53 42 1 0 ‖

MESURE MIXTE.

12 34 | 5 6 5 | 1 7 ‖ 65 43 2 | 43 21 | 5 . . ‖
1 34 | 56 5 5 | 17 6 ‖ 4 3 2 | 5 3 | 42 1 7 | 1 .

Dans ces exemples, que l'on peut multiplier à l'infini, l'œil reconnaît de suite la mesure qu'on lui présente : le nombre de groupes ou de signes isolés pris entre deux barres verticales lui montre de suite deux temps, trois temps ou

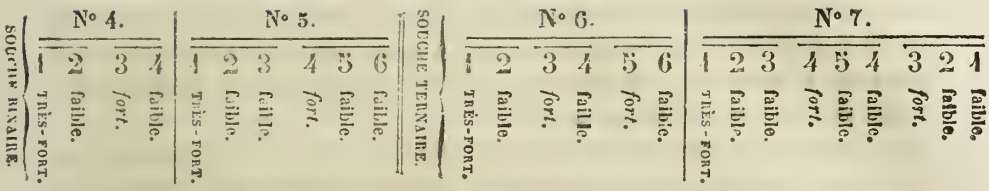
quatre temps, sans qu'il soit besoin d'aucune autre indication. Avec la même facilité, on reconnaît si la division est binaire ou ternaire en voyant deux ou trois signes sous une seule barre horizontale ; les subdivisions sont reconnues avec la même facilité. Enfin, l'esprit n'éprouve jamais le moindre embarras à reconnaître les uns des autres les sons articulés, les sons prolongés et les silences. Il est donc toujours prévenu très-vite, très-nettement, sans aucune ambiguité, de l'idée qu'a voulu exprimer le compositeur : le but est donc pleinement atteint.

Du coup fort et du coup faible dans les subdivisions de l'unité de temps.

L'oreille, avons-nous dit, a besoin d'un coup fort de temps en temps pour pouvoir mesurer sûrement la durée des sons. Il en résulte que, quand toutes les unités d'une mesure sont subdivisées, l'oreille a besoin d'un plus grand nombre de jalons, c'est-à-dire de coups forts; si on les lui refusait, la confusion serait souvent inévitable, et le chant perdrait son véritable caractère, puisque la mesure ne serait plus appliquée d'une manière rigoureuse. Pour éviter la confusion dont je parle, on considère chaque temps comme étant une mesure complète ; et, s'il provient de la souche binaire, on le regarde comme composé d'*un coup fort* et d'*un coup faible*, tandis que s'il provient de la souche ternaire, on le regarde comme composé d'*un coup fort* et de *deux coups faibles*. Seulement, pour que la mesure, elle aussi, conserve son caractère, le coup fort qui marque le commencement du premier temps de la mesure, est plus prononcé que le coup fort qui marque le commencement des autres temps; d'après cela, voilà ce que nous donnent la souche binaire et la ternaire, sous le point de vue des coups forts et des coups faibles. (Les numéros qui surmontent les groupes indiquent la place qu'occupent ces groupes dans le tableau général de la page 256.)

SOUCHE BINAIRE	N° 2.		SOUCHE TERNAIRE	N° 3.		
	1 fort.	2 faible.		1 fort.	2 faible.	3 faible.

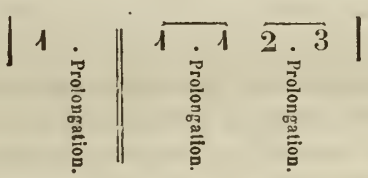
Ce que je viens de dire du coup fort relativement à la division binaire et à la division ternaire, s'applique exactement aux mêmes subdivisions binaires et ternaires ; c'est-à-dire que dans une subdivision binaire, le premier coup est fort, et le deuxième faible; que dans une subdivision ternaire, le premier coup encore est fort, et les deux derniers sont faibles, et toujours ainsi, quelque loin que l'on pousse la subdivision. Exemple :



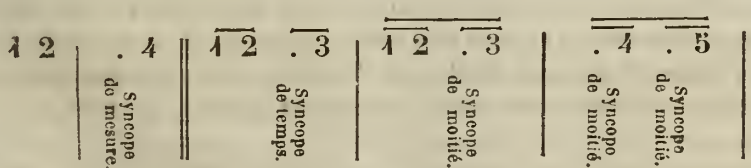
Et ainsi des autres coupes du tableau général de la page 256; la subdivision binaire donnant un coup fort et un coup faible, et la subdivision ternaire, un coup fort et deux coups faibles, (les nos 4, 5, 6, 7), placés au-dessus des quatre coupes, indiquent les groupes du tableau général de la page 256)

C'est le nombre et la position de ces coups forts qui caractérisent les mesures à deux et à trois temps et les coupes binaires et ternaires. Ce sont eux qui établissent une différence si grande entre les sixièmes, n° 5 (tableau de la page 256), deux coups forts et quatre faibles, et les sixièmes, n° 6, trois coups forts et trois coups faibles. Ce sont encore les coups forts qui font différer les trois coupes, nos 9, 10 et 12, qui offrent chacune douze douzièmes; et enfin les trois coupes, nos 11, 13 et 14, composées chacune de dix-huit dix-huitièmes. Je laisse au lecteur le plaisir de les analyser lui-même; c'est dans ce but que j'ai omis de les comprendre toutes dans les exemples précédents.

Des prolongations et des syncopes. — Quand un son, articulé sur le temps fort d'une mesure ou sur le coup fort d'un temps, se prolonge sur un temps faible ou sur un coup faible, on dit qu'il y a *prolongation*. Exemple :



Quand un son articulé sur un temps faible de la mesure se prolonge sur un temps fort, ou quand un son articulé sur un coup faible se prolonge sur un coup fort, on dit qu'il y a *syncope*. Exemple :



Ces deux mots *prolongation* et *syncope* indiquent donc tous deux la prolonga-

tion d'un son; mais le premier spécifie que le son a commence sur un temps ou sur un coup plus fort, et s'est prolongé sur un temps ou sur un coup plus faible; tandis que le second dit, au contraire, que le son a commencé sur un coup faible et s'est prolongé sur un coup plus fort.

Une observation remarquable est à faire sur les syncopes: c'est qu'elles privent l'oreille de son jalon en lui enlevant l'articulation des coups forts; aussi rendent-elles la mesure beaucoup plus difficile. Quand elles sont très-multipliées, elles impriment à la musique un caractère tout-à-fait étrange, caractère qui tient à la contrariété qu'éprouve l'oreille d'être privée de tous ses jalons, et à la difficulté qui en résulte de mesurer sans eux un grand nombre de durées.

Quant à la manière de distinguer les prolongations des syncopes, rien n'est plus simple avec notre écriture, puisqu'il suffit de remarquer si l'articulation a commencé sur un coup plus faible (syncope), ou sur un coup plus fort (prolongation) que celui où se trouve le point de prolongation.

Nous verrons bientôt qu'avec l'écriture sur la portée musicale, la chose n'est pas aussi claire; quelquefois même elle est assez difficile à reconnaître, et partant fort difficile à exécuter. A la partie pratique, nous verrons le moyen fort simple de faire sentir les syncopes.

CHAPITRE TROISIÈME.

DES CADENCES ET DU RHYTHME.

En voyant avec quelle facilité et quelle précision les coupes de Galin permettent de former des mesures, il pourrait se faire que quelques personnes fussent portées à croire que, pour composer de la musique, pour faire un air, par exemple, il suffit d'écrire des sons pris au hasard, avec la seule précaution de faire que la durée de ces sons se trouvât soumise à la double loi de la division binaire ou ternaire. En agissant ainsi, on n'aurait pas plus de musique, que l'on n'aurait de phrases en prenant au hasard, dans le dictionnaire, des substantifs, des adjectifs et des verbes, et en les arrangeant sans autre précaution que celle d'écrire correctement chacun de ces mots. Pour qu'ils forment phrase, idée, il faut un sujet et un verbe, avec ou sans leurs accessoires. Il en est de même en musique: pour qu'il y ait air, il faut que l'oreille sente un commencement et une fin d'idée musicale; autrement ce sont des enfilades de sons, et voilà tout.

Or, cette particularité que présente un son de faire sentir à l'oreille qu'il est le dernier de sa période ou de sa phrase, est ce qui, en musique, constitue la cadence. — La cadence est donc la fin d'une période, d'une idée ou d'une

phrase musicale. — Un air bien cadencé est un air dans lequel l'oreille trouve la cadence à la place convenable; un air mal cadencé est un air dans les conditions opposées. La cadence n'est donc autre chose que la *ponctuation musicale*. Mais, de même que la ponctuation du discours présente divers degrés, de même la cadence nous fait sentir la fin d'une partie de période, la fin d'une période ou la fin d'un air. On a rendu ces trois idées par les expressions de : *quart de cadence*, qui répond à la virgule; *demi-cadence*, qui répond au point et virgule; *cadence* ou *cadence parfaite*, qui répond au point. Dans certains cas, l'analogie avec le discours est poussée plus loin, et la cadence semble indiquer un point d'interrogation, un point d'interjection, une réticence, etc.

L'écriture musicale ne marque ni les quarts ni les demi-cadences; elle laisse à l'oreille le soin de les découvrir. La cadence parfaite se marque quelquefois par une double barre de mesure, ainsi : ‖; l'interrogation, l'interjection, la réticence se rendent par ce qu'on nomme *point d'orgue* (𝄐), dont nous étudierons plus tard les diverses significations.

Du rhythme. Avant de donner les exemples des diverses espèces de cadences, il nous reste à préciser le sens d'un mot très-fréquemment employé dans le langage musical; il s'agit du mot rhythme, appliqué à la musique.

Qu'est ce que le rhythme en musique?

Pour les uns, ce mot indique la division du temps, division binaire ou ternaire; pour d'autres, il est synonyme du mot mesure et indique deux, trois, quatre temps; pour ceux-ci, et je me range entièrement de leur côté, le mot rhythme indique le nombre des mesures prises entre deux cadences quelconques, cadences parfaites, demies ou quarts de cadences. Quelques-uns enfin, n'appliquent à ce mot rhythme aucune signification précise, en font quelque chose de vague, de mystérieux, qui n'est pas la division du temps, ni la mesure, ni les groupes de mesures; mais qui participe un peu de tout cela, et qui est comme le cachet, le caractère propre d'un morceau.

Pour nous, qui regardons les mots comme les étiquettes des idées, et qui n'avons rien tant à cœur que de rendre claires et précises toutes les idées que nous désirons communiquer à nos lecteurs, nous dirons : Les mots divisions binaires et ternaires peignent très nettement les divisions de l'unité; le mot mesure indique très-clairement les groupes de temps; réservons donc exclusivement le mot rhythme pour exprimer des groupes de mesure séparées par les virgules, les point-virgules et les points, et disons, dans ce sens, que le rhythme indique le nombre de mesures qui constituent la plus petite idée mélodique. C'est-à-dire que le rhythme est l'ensemble de plusieurs mesures, comme la mesure est l'ensemble de plusieurs temps. La mesure est donc l'unité du rhythme, au même titre que le temps est l'unité de la mesure.

En général, le rhythme se sent de deux en deux, de trois en trois ou de quatre en quatre mesures; le rhythme est alors à deux, à trois ou à quatre mesures; on

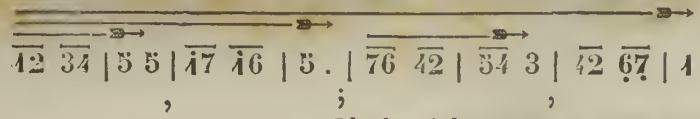
pourrait l'appeler binaire, ternaire, quaternaire. Cependant le compositeur peut donner à son rhythme toute l'étendue et la variété qu'il veut. *La variété*, il l'obtient en combinant les rhythmes binaire, ternaire ou quaternaire, comme il combine, par la modulation, les fragments des diverses gammes. Il fait, en un mot, des rhythmes myxtes. Ceci, du reste, est du ressort de la composition, et nous n'avons pas à nous occuper de la manière d'employer ces rhythmes. Nous renvoyons pour cela aux traités de composition.

Quant à *l'étendue*, quant aux rhythmes qui contiennent plus de quatre mesures, l'oreille les suit plus difficilement. Cependant, elle peut encore les suivre sans trop de peine quand ce sont des rhythmes à six, à huit ou à neuf mesures, parce qu'elle les subdivise en groupes de deux ou de trois mesures : elle fait alors pour les mesures, ce qu'elle a déjà fait pour les subdivisions binaires et ternaires du temps. Mais quand ce sont des rhythmes composés de cinq, sept, onze mesures, etc., rhythmes indiqués par des nombres premiers autres que deux et trois, ils sont insupportables pour l'oreille, par l'attention extrême qu'il faut pour les suivre. Aussi produisent-ils un effet traînant, pénible, extrêmement prononcé. Quand un air est bien rhythmé, il nous frappe du premier coup ; quand il ne l'est pas nous ne pouvons nous en rendre maître : c'est comme si l'on disait, quand une idée est rendue clairement, par des phrases bien faites, nous la saisissons de suite ; quand elle est noyée sous un déluge de paroles, au milieu de phrases interminables, nous avons besoin d'un effort extrême pour la comprendre : et encore tout le monde n'y arrive pas.

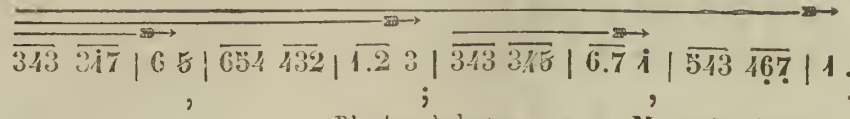
Terminons par quelques exemples de cadences et de rhythmes, en combinant d'une manière régulière les rhythmes à deux et trois mesures, avec les mesures à deux et à trois temps, et avec les coupes binaire et ternaire. Chacun pourra multiplier ces combinaisons dont nous ne donnons ici que quelques échantillons. Le petit tableau indique clairement les huit combinaisons que nous donnons.

RHYME	BINAIRE. — DEUX MESURES.	MESURE BINAIRE. — DEUX TEMPS.	Coupe binaire.	N° 1.
			Coupe ternaire.	N° 2.
		MESURE TERNAIRE. — TROIS TEMPS.	Coupe binaire.	N° 3.
			Coupe ternaire.	N° 4.
	TERNAIRE. — TROIS MESURES.	MESURE BINAIRE. — DEUX TEMPS.	Coupe binaire.	N° 5.
			Coupe ternaire.	N° 6.
		MESURE TERNAIRE. — TROIS TEMPS.	Coupe binaire.	N° 7.
			Coupe ternaire.	N° 8.

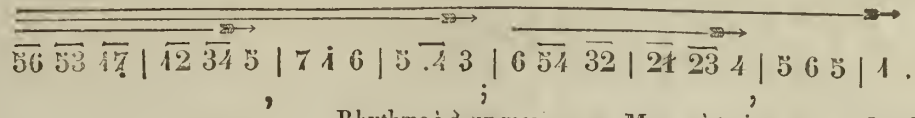
Rhythme à deux mesures. — Mesure à deux temps. — **Souche binaire.**

N° 1. 

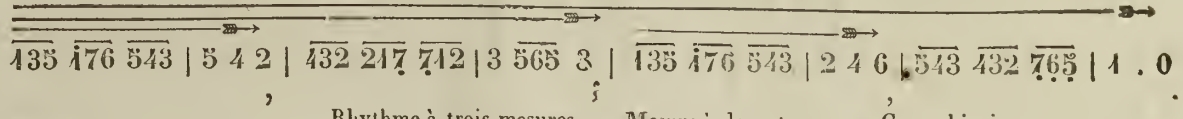
Rhythme à deux mesures. — Mesure à deux temps. — **Souche ternaire.**

N° 2. 

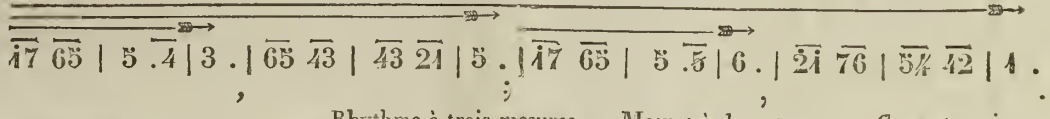
Rhythme à deux mesures. — Mesure à trois temps. — Souche binaire.

N° 3. 

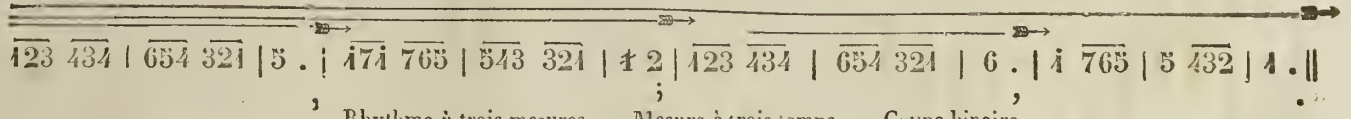
Rhythme à deux mesures. — Mesure à trois temps. — Souche ternaire.

N° 4. 

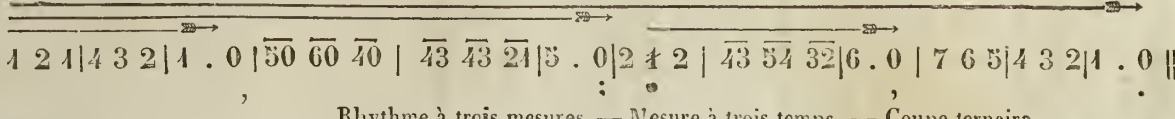
Rhythme à trois mesures. — Mesure à deux temps. — Coupe binaire.

N° 5. 

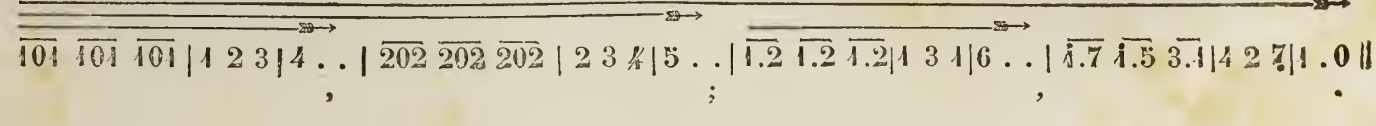
Rhythme à trois mesures. — Mesure à deux temps. — Coupe ternaire.

N° 6. 

Rhythme à trois mesures — Mesure à trois temps. — Coupe binaire.

N° 7. 

Rhythme à trois mesures. — Mesure à trois temps. — Coupe ternaire.

N° 8. 

Remarques sur les huit exemples précédents :

1° Les virgules que présentent chacun des huit exemples ci-dessus, indiquent les quarts de cadence ; remarquez qu'à chacune de ces virgules il y a un très-léger repos, et qu'une nouvelle idée musicale succède à la première ; les deux petites flèches de chaque exemple marquent également les quarts de cadence.

2° Le point-virgule de chaque exemple marque les demi-cadences ; remarquez qu'à chacun de ces point-virgules, il y a un repos assez prononcé. La moyenne flèche de chaque exemple indique aussi la demi cadence.

3° Le point qui se trouve sous la dernière mesure de chacun des huit exemples marque la cadence parfaite. L'oreille sent que l'air est fini, et ne demande plus rien. Les grandes flèches marquent la même chose que le point.

4° Sous le point de vue du rhythme, c'est-à-dire du nombre de mesures prises entre deux signes de ponctuation, les petites flèches vous indiquent, ainsi que les virgules, que les quatre premiers exemples présentent le rhythme à deux mesures, tandis que les quatre derniers présentent le rhythme à trois.

Je le répète, ce livre étant essentiellement élémentaire, je crois devoir ne pas pousser plus loin ces exemples de rhythmes et de cadences. Que le lecteur ait bien saisi les deux idées que j'attache à ces mots, et que j'ai tâché de traduire dans les exemples précédents, et mon but est atteint. J'arrête donc là ce que j'avais à dire de la durée, et je passe au troisième et dernier livre, dans lequel nous étudierons les signes de l'écriture musicale sur la portée. Ici finit notre théorie : tout ce qui reste à faire n'est plus du ressort du raisonnement. Nous n'avons plus qu'à traduire les idées que nous avons acquises au moyen d'un langage correct et d'une écriture précise, dans une langue plus ou moins barbare et dans laquelle les idées sont représentées par des signes mal combinés, et souvent détournés de leur signification première

LIVRE TROISIÈME.

DE L'ÉCRITURE MUSICALE.

INTONATION.

Jusqu'ici nous avons employé, pour rendre nos idées musicales en théorie, l'écriture proposée par Galin. Cette écriture est si simple, si claire, si commode, qu'elle finira nécessairement par remplacer l'autre, du moins pour ce qui regarde la musique vocale et la théorie: c'est le seul moyen de comprendre la théorie, et de rendre populaire la lecture de la musique. Mais, comme en attendant ce changement d'écriture, il faut pouvoir se servir de la musique imprimée suivant l'autre système, étudions en détail les caractères qui le constituent, et tâchons de mettre un peu d'ordre dans ces débris de l'écriture ancienne, dans ces lambeaux que peu de personnes aujourd'hui pourraient rattacher à un tout homogène. Ici, comme pour la théorie, partageons notre travail en deux: étudions d'abord *l'écriture de l'intonation;* nous étudierons ensuite *celle de la mesure.*

CHAPITRE PREMIER.

DES CLÉS ET DES VOIX.

N. B. Pour éviter des répétitions fastidieuses, nous engageons le lecteur à relire avec attention les pages 113, 114, 115, 116, 117. Nous allons donc regarder comme déjà acquises les idées renfermées dans ces cinq pages.

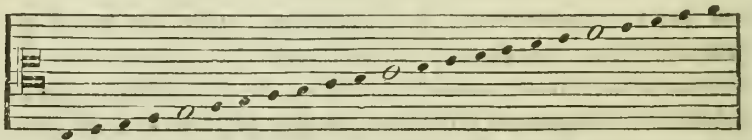
Nous avons déjà vu, pages 113 et suivantes, comment on rendait les idées d'intonation sur la portée musicale, et comment, au moyen des trois signes appelés clés, on était arrivé à faire que chaque barreau représentât un son. Maintenant, arrêtons-nous à ces clés, pour les étudier avec plus de soin que nous ne l'avons fait jusqu'ici, et montrons dans quel but elles ont été créées. Ceci nous conduira naturellement à la classification des voix.

THÉORIE DES CLÉS ET CLASSIFICATION DES VOIX.

En prenant toutes les voix humaines, depuis la plus grave jusqu'à la plus aiguë, on trouve qu'elles parcourent une étendue d'environ trois octaves et demie, du grave à l'aigu, ou réciproquement. Pour écrire cette étendue de voix sur la portée, il a donc fallu prendre une portée qui eût au moins onze barreaux noirs, et qui permît d'écrire vingt-trois sons, sans avoir recours aux barreaux supplémentaires. La portée générale a donc été composée de onze barreaux noirs et de dix interlignes.

Le caractère des voix de basse étant de descendre jusqu'au *fa* fesant la dixième grave du diapason, on a écrit ce *fa* sous la portée générale et le premier barreau du bas s'est trouvé ainsi porter le *sol*.

Exemple:



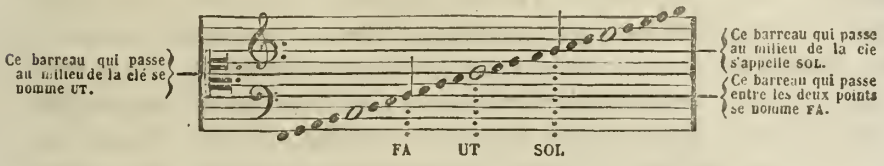
fa sol la si UT ré mi fa sol la si UT ré mi fa sol la si UT ré mi fa sol

En partant de ce *sol* pour nommer tous les barreaux, on a rencontré *l'ut* trois fois: 1° sur le deuxième interligne du bas; 2° sur le barreau noir du milieu; 3° sur le deuxième interligne du haut (vérifiez). On a dès-lors placé la *clé ut* sur le barreau du milieu, et le *fa grave* s'est trouvé placé immédiatement au-dessous de la portée comme on l'avait voulu. Ce barreau du milieu, appelé *ut*, se trouve correspondre exactement à *l'ut* du milieu du piano. La portée de onze lignes, ainsi armée de la *clé ut*, peut suffire à écrire pour toute l'étendue des voix humaines, que l'on ait à écrire pour des voix graves, pour des voix aiguës, ou pour des voix du médium.

Mais cette portée générale présentait un grave inconvénient; c'est que l'œil ne jugeait qu'avec une extrême difficulté des distances des notes, et que la lecture rapide était impossible. D'ailleurs, chaque voix ne parcourant en général qu'une octave et demie, il était inutile de conserver tous les barreaux à la fois; il suffisait d'en avoir cinq ou six pour pouvoir écrire tous les sons que peut chanter une seule voix. On s'est donc décidé à n'en prendre que cinq. Mais il fallait que le chanteur pût distinguer si les cinq barreaux qu'on lui présentait était des barreaux du bas, du haut, ou du milieu de la portée; il fallait qu'il pût facilement reconnaître pour quelle voix était écrit le morceau, et à quelle hauteur prendre sa tonique.

Voici ce que l'on a imaginé pour arriver à ce résultat. Comme la *clé ut* se trouve sur le sixième barreau, elle ne peut servir quand on ne prend que les cinq du bas, ou les cinq du haut; dès lors on est convenu, pour les cas où

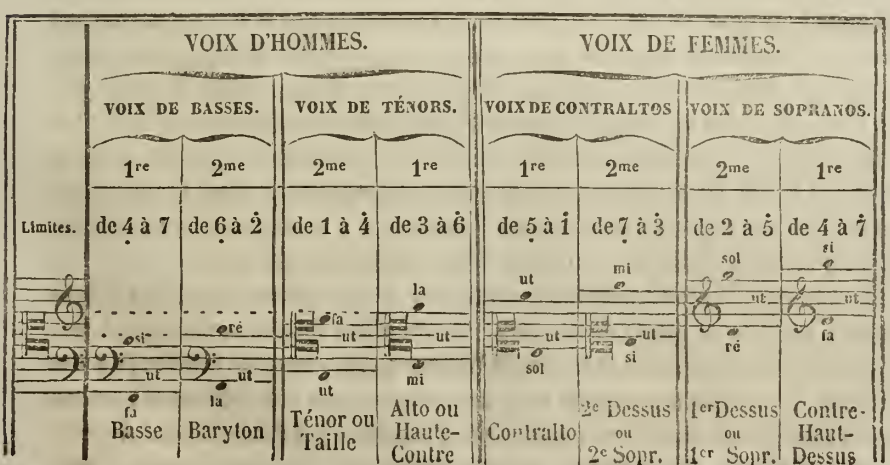
l'on prendrait ces barreaux extrêmes, de désigner deux autres barreaux de la portée générale, un dans le groupe inférieur, le *barreau fa*, et un dans le groupe supérieur, le *barreau sol;* c'est-à-dire que l'on a créé deux autres signes appelés *clé fa* et *clé sol;* et la portée générale s'est alors trouvée armée de trois clés, de la manière suivante :



Ces trois clés une fois adoptées, il ne restait plus qu'à chercher le moyen de reconnaître au premier coup-d'œil à quelle partie de la portée générale appartiennent les cinq barreaux que l'on rencontre armés de l'une des trois clés.

Le tableau suivant montre comment chaque clé indique une voix particulière, selon qu'elle se rencontre sur tel ou tel barreau de la portée de cinq lignes, et comment elle indique toujours le même barreau de la portée générale, quoique paraissant être tantôt sur un barreau plus haut, tantôt sur un barreau plus bas. Ce tableau donne en même temps une classification simple et naturelle des voix, que nous proposons en remplacement de l'ancienne, et le rapport des voix avec les clés. La classification nouvelle des voix est écrite au-dessus de la portée; les noms anciens sont écrits au-dessous. Arrivons donc de suite à ce tableau général; nous l'expliquerons ensuite.

TABLEAU DES VOIX HUMAINES; LEUR RAPPORT AVEC LES CLÉS.



Partageons en deux séries les remarques sur ce tableau: A, remarques sur les voix; B, remarques sur les clés.

A. *Relativement aux voix:* 1° La classification des voix, telle que nous la présentons-là, est des plus simples. Les voix se partagent naturellement en voix d'hommes et voix de femmes (les voix d'enfants rentrent dans celles de femme). Dans chacune de ces deux classes, on trouve des voix graves et des voix aiguës; les voix graves d'hommes sont les voix de basse, les voix aiguës sont les voix de ténor; les voix graves de femmes sont les voix de contralto, les voix aiguës sont les voix de soprano. Ces quatre espèces de voix, basse, ténor, contralto et soprano offrent chacune deux qualités: Si deux voix sont graves, la plus grave sera celle de première qualité, parce qu'elle descend plus bas que l'autre; si deux voix sont aiguës, la plus aiguë sera celle de première qualité, parce qu'elle monte plus haut que l'autre. Voilà pourquoi, dans le tableau, la voix de deuxième basse et celle de deuxième ténor sont placées l'une à côté de l'autre, entre la voix de première basse et celle de premier ténor; voilà pourquoi encore les voix de deuxième contralto et celle de deuxième soprano sont l'une à côté de l'autre, entre les voix de premier contralto et celle de premier soprano (vérifiez).

2° Au-dessous de la portée sont écrits les noms qui ont servi long-temps ou qui servent encore aujourd'hui à désigner les huit espèces de voix du tableau.

Nous pensons qu'il vaut mieux adopter les noms du tableau; ils permettent de saisir très vite et de retenir facilement la classification des voix; ce que ne permettent pas aussi bien les noms anciens.

3° Dans la colonne de chaque voix se trouve ses limites, grave et aiguë, ainsi que la portion de portée générale qui lui appartient; la voix de première basse prend les cinq barreaux du bas; les autres voix négligent successivement chacune un barreau du bas de la portée pour en prendre un de plus par en haut, de façon que chacune en a toujours cinq, et que chaque voix descend une tierce moins bas que sa voisine de gauche, et monte une tierce plus haut. Les voix sont donc échelonnées de tierce en tierce en montant, à partir *du fa* de la première basse (il est bien entendu que cette régularité dans la classification des voix n'est qu'un terme moyen; mais il n'y a aucun inconvénient à considérer ainsi la question, et l'esprit s'en rend maître de suite).

4° La voix de premier contralto a pour son le plus grave le *sol,* qui forme neuvième avec le *fa grave* de la voix de première basse; mais quand une femme le prend au diapason, il ne paraît former qu'une seconde avec ce *fa grave* de la basse. Cela tient à ce que la voix de femme donne naturellement l'octave aiguë du même son chanté par une voix d'homme; particularité qui dépend de ce que le larynx de la femme est plus petit que celui de l'homme. Ainsi, quand un homme et une femme prennent un son à l'unisson, il y a véritablement une octave entre les deux voix.

5° Les limites des voix indiquées dans le tableau ne se rapportent qu'aux voix ordinaires, et nullement aux voix extraordinaires que l'on rencontre quelquefois dans nos théâtres ou dans les salons.

B. *Relativement aux clés:* 1° Entre elles trois, les clés peuvent occuper, en apparence, huit positions différentes, quoique chacune d'elles ne quitte jamais le barreau qu'elle occupe sur la portée générale. La *clé fa* occupe deux positions, les nos 7 et 5; la *clé ut* en occupe quatre, les nos 7, 5, 3, et 1; enfin, la *clé sol* en occupe deux, les nos 3 et 1. — Ces huit positions de clés placent d'ailleurs successivement *l'ut* sur les numéros suivants: 4, 2, 7, 5, 3, 1, 6, 4. C'est-à-dire que les deux *clés fa* et *sol* placent *l'ut* sur un barreau blanc, et la *clé ut* sur un barreau noir (vérifiez). De plus, la première position de la *clé fa,* et la deuxième de la *clé sol,* placent *l'ut* sur le même barreau: au numéro 4; seulement ces deux *ut* sont à deux octaves de distance.

2° Quelle que soit la position apparente d'une clé, elle désigne toujours le même barreau de la portée générale. La *clé ut* désigne toujours *l'ut du milieu* du clavier du piano; la *clé sol* indique toujours la quinte au-dessus de *l'ut* du milieu; la *clé fa* désigne la quinte au-dessous de *l'ut* du milieu. C'est-à-dire que la note écrite sur le barreau qui porte une *clé ut* se frappe sur *l'ut* du milieu du piano; la note écrite sur le barreau de la *clé sol* se frappe à la quinte au-dessus de *l'ut* du milieu, et la note écrite sur le barreau d'une *clé fa* se frappe à la quinte au-dessous du même *ut.*

3° Il en résulte que, plus il y a de barreaux *au-dessous* d'une clé, de la *clé ut* par exemple, plus on peut écrire de sons graves; et que plus il y a de barreaux au-dessus, plus on peut écrire de sons aigus. La même clé appartient donc à une voix d'autant plus grave qu'il y a plus de barreaux au-dessous d'elle, et à une voix d'autant plus aiguë qu'il y a plus de barreaux par dessus (vérifiez).

4° La *clé fa* est exclusive aux voix de basses; la *clé sol* appartient aux voix de sopranos, et la *clé ut* est commune aux voix de ténors et de contraltos: remarquez que les voix d'hommes ont leurs clés aux nos 7 et 5, et les voix de femmes aux nos 3 et 1 (vérifiez sur les portées de cinq lignes, en vous rappelant le numérotage des barreaux donné à la page 113).

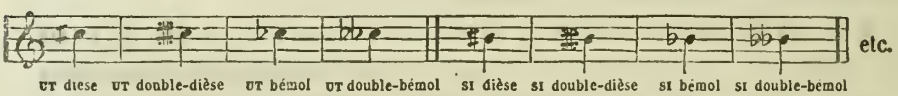
5° De nos jours l'usage des clés n'est plus ce qu'il a été. La *clé sol* au n° 3, celle du deuxième soprano, est employée pour écrire presque toute la musique vocale, pour quelque voix que l'on écrive; cependant, les morceaux de basse conservent encore assez souvent la *clé fa.* La *clé ut* se rencontre rarement pour la voix. Quant à ce qui regarde les instruments, ce n'est pas ici le lieu de nous en occuper; disons seulement que le piano emploie la *clé sol* au n° 3, pour la main droite, et la *clé fa* au n° 7, pour la main gauche. Dans le tome II, partie instrumentale, nous nous occuperons des clés dans leur rapport avec les instruments.

CHAPITRE DEUXIÈME.

ÉCRITURE DES DIÈSES ET DES BÉMOLS.

Tout ce que nous avons dit jusqu'ici de l'écriture de l'intonation sur la portée, pages 113 et suivantes, s'applique surtout à l'écriture des notes dites naturelles, c'est-a-dire qui ne sont ni dièses ni bémols. Arrivons maintenant à l'écriture des gammes autres que la gamme d'*ut*, de celles qui contiennent des dièses ou des bémols.

Voici la règle générale relative aux dièses et aux bémols, aux doubles-dièses et aux doubles-bémols: Qu'un son soit dièse, bémol, double-dièse ou double-bémol, il s'écrit comme s'il était naturel, c'est-à-dire sur le barreau qui le recevrait s'il n'était ni diésé ni bémolisé; seulement, on fait précéder la note d'un signe qui signifie dièse, double-dièse, bémol ou double-bémol, de la manière suivante:



et ainsi de toutes les notes diésées ou bémolisées. Donc, quand on veut qu'une note soit diésée, on la fait précéder de ce signe ♯; quand on veut qu'elle soit un double-dièse, on emploie cet autre signe 𝄪, ou encore celui-ci ·X·; le bémol se marque par ce signe ♭, et le double-bémol par deux bémols 𝄫.

Quand les dièses ou les bémols se rencontrent accidentellement dans le courant d'un air, ils s'écrivent comme je viens de l'indiquer; mais quand l'air est écrit avec une autre gamme que celle *d'ut*, on emploie les dièses et les bémols d'une autre manière. Pour éviter de répéter devant chaque note les signes dièses ou bémols que renferme la gamme dont on se sert, on n'écrit ces dièses et ces bémols qu'une seule fois sur chaque ligne, à droite de la clé; et on convient que ces dièses et ces bémols, ainsi placés à la clé, auront de l'influence, *non seulement sur toute les notes qui seront écrites sur le même barreau qu'eux, mais encore sur les même notes prises à toutes les octaves, supérieures ou inférieures.*

Ainsi, un dièse à la clé, *sur le barreau fa,* dit que tous les *fa* que l'on rencontrera seront diésés, à moins de contre-ordre; un *dièse* à la clé, *sur le barreau ut,* dit que tous les *ut* seront diésés; un bémol à la clé, *sur le barreau si,* rend

bémols tous les *si* que l'on rencontre; un bémol à la clé *sur le barreau mi* rend bémols tous les *mi*; et ainsi de suite de tous les autres dièses et bémols. — Quant aux doubles-dièses et aux doubles-bémols, ils ne s'emploient jamais à la clé: on ne les rencontre qu'accidentellement.

Ainsi, quand on veut écrire une gamme majeure quelconque, on met à droite de la clé, et sur les barreaux convenables, les dièses ou les bémols qui la caractérisent, et on écrit ensuite les notes comme si elles n'étaient ni diésées ni bémolisées.

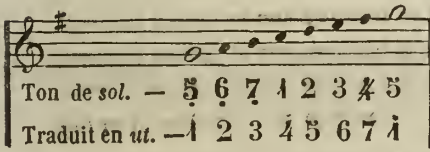
Les dièses et les bémols que l'on met ainsi à la clé ont reçu le nom de *dièses et bémols fondamentaux*, par opposition aux *dièses et aux bémols accidentels*, et leur ensemble forme *l'armure de la clé*. C'est en ce sens que l'on dit qu'une clé est armée par dièses ou par bémols. Donnons l'exemple de toutes les armures par dièses et par bémols, en nous rappelant le tableau général des gammes de la page 225. Nous donnons tous les exemples, en n'employant que la *clé sol* au numéro trois; mais les armures s'emploient indifféremment avec toutes les autres clés.

TABLEAU GÉNÉRAL

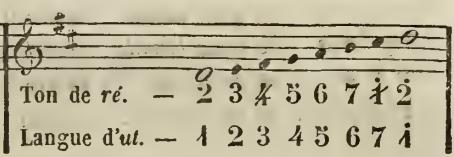
DES ARMURES PAR DIÈSES ET PAR BÉMOLS.

(GAMMES MAJEURES).

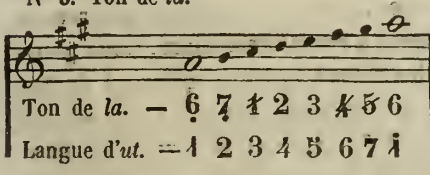
N° 1. Ton de *sol*.



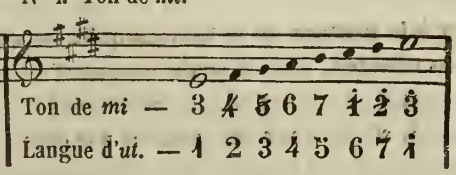
N° 2. Ton de *ré*.



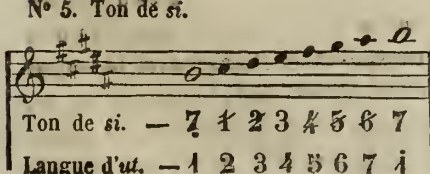
N° 3. Ton de *la*.



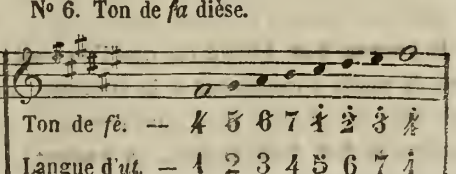
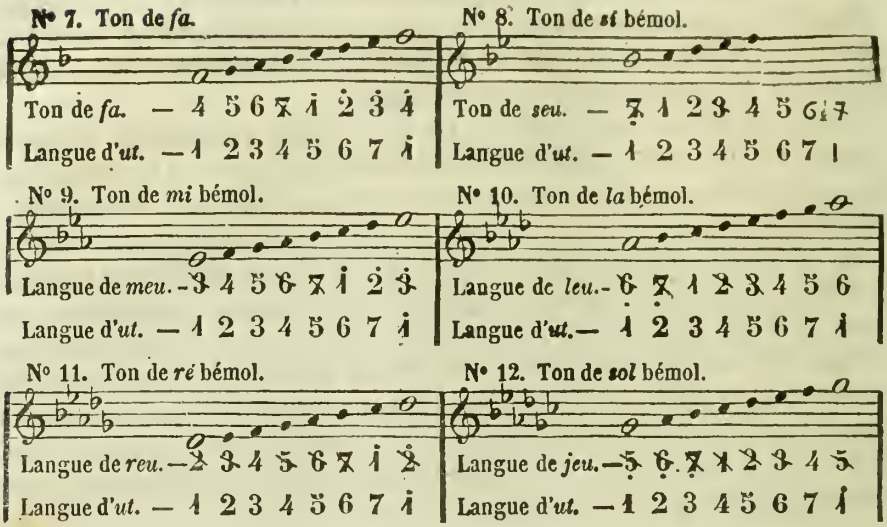
N° 4. Ton de *mi*.



N° 5. Ton de *si*.



N° 6. Ton de *fa* dièse.



OBSERVATIONS SUR LES EXEMPLES PRÉCÉDENTS.

1° Remarquez que:

Un dièse . . . ou *six bémols* . . mettent la tonique sur le même barreau.
Deux dièses . ou *cinq bémols* . mettent la tonique sur le même barreau.
Trois dièses . ou *quatre bémols* mettent la tonique sur le même barreau.
Quatre dièses ou *trois bémols* . mettent la tonique sur le même barreau.
Cinq dièses . ou *deux bémols* . mettent la tonique sur le même barreau.
Six dièses . . ou *un bémol* . . . mettent la tonique sur le même barreau.
Sept dièses . . ou *sept bémols* . . mettent la tonique sur le même barreau.

2° Nous avons démontré que les gammes majeures ne différaient entre elles que par la hauteur de leurs toniques. On peut donc, avec la gamme type d'UT, reproduire toutes les autres gammes majeures, à la seule condition de prendre l'UT à la hauteur de la tonique qu'il est appelé à remplacer. Ainsi, nous pourrons chanter, avec la seule langue d'UT, les douze gammes qui sont écrites ci-dessus, en prenant successivement l'UT à la hauteur des six notes *sol, ré, la, mi, si, fè,* pour les gammes par dièses; et *fa, seu, meu, leu, reu, jeu,* pour les gammes par bémols. Par cette transposition de noms (voyez la gamme d'*ut* écrite au-dessous de chacun de ses douze représentants), on n'a plus à chanter ni dièses ni bémols fondamentaux, ou du moins on les déguise sous les noms de la gamme d'*ut*. Lors donc que l'on veut transposer, et chanter avec la langue d'*ut*, il suffit d'appliquer à la tonique, quelle qu'elle soit, le nom d'*ut;* et, cela fait, on chante sans plus s'occuper ni de la clé ni de l'armure; la transposition se fait d'elle-même. La traduction en langue d'*ut*, écrite sous chacun des exemples ci-dessus, est le résultat de cette transposition.

3° Remarquez que quand on a une armure par dièses, la tonique se trouve sur le barreau placé immédiatement au-dessus du dernier dièse écrit à partir de la clé.

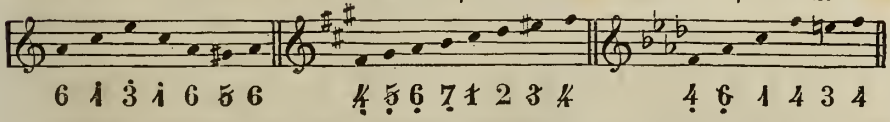
Quand au contraire on a une armure par bémols, la tonique se trouve placée sur le barreau de l'avant-dernier bémol. Ces deux faits tiennent, le premier à ce que le dernier dièse qui entre dans une gamme est la sensible, et se trouve placé au-dessous de la tonique; le second, à ce que l'avant-dernier bémol est l'ancienne sous-dominante devenue tonique (vérifiez au tableau général, page 225).

MANIÈRE D'ÉCRIRE LES GAMMES MINEURES.

On ne met point à la clé l'armure des gammes mineures; la clé porte toujours une armure majeure: c'est l'armure du majeur relatif de la gamme mineure que l'on veut écrire. Voici pourquoi: c'est que chaque gamme mineure ne diffère que par une seule note de son majeur relatif, et qu'elle diffère au contraire par deux notes de son majeur de même base. On est donc convenu, après bien des essais, de mettre pour armure d'une gamme mineure l'armure de son majeur relatif. Mais comme le mineur a un dièse de plus que son majeur relatif, ou, ce qui revient au même, un bémol de moins (voir au tableau comparatif), lorsque la sensible mineure se rencontre, elle est précédée du signe d'élévation, pour indiquer que ce n'est pas une dominante majeure que l'on rencontre, mais bien une sensible mineure (les deux sons s'écrivent sur le même barreau).

Ecrivons pour exemples les trois gammes mineures de *la*, de *fè* et de *fa*. Pour la gamme de *la* mineur, nous mettrons à la clé l'armure d'*ut*, son relatif majeur; pour la gamme de *fè* mineur, nous mettrons l'armure de *la*, son relatif majeur; et pour la gamme de *fa* mineur, nous mettrons l'armure de *leu*, son relatif majeur. Exemples :

Armure d'*ut* majeur, relatif de *la* mineur. — Armure de *la* majeur, relatif de *fè* mineur. — Armure de *la bémol* majeur, relatif de *fa* mineur.



RECHERCHE DE LA TONIQUE AU MOYEN DE L'ARMURE DE LA CLÉ.

Il s'agit de pouvoir dire:

1° *Quelle est la tonique avec un nombre donné de dièses ou de bémols*; c'est-à-dire de répondre aux deux questions suivantes:

Quelle est la tonique avec { un dièse, deux dièses, trois dièses, etc. / un bémol, deux bémols, trois bémols, etc

2° Combien y a-t-il de dièses ou de bémols, dans une gamme donnée; c'est-à-dire de répondre aux questions suivantes:

Combien y a-t-il de dièses dans la gamme de *sol,* de *ré,* de *la,* de *mi,* de *si,* de *fè,* de *tè?*

Combien y a-t-il de bémols dans la gamme de *fa*, de *seu*, de *meu*, de *leu*, de *reu*, de *jeu*, de *teu?*

La mnémotechnie va nous fournir ici le moyen de répondre vite et bien à ces diverses questions.

Moyen mnémonique pour les tons par dièses. — Remarquez que, lorsque l'on a une armure par dièses, la tonique porte successivement les noms *sol, ré, la, mi, si, fè, tè,* selon que l'armure présente *un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept dièses.*

Si nous traduisons les mots *armure par dièses* par les mots *armure de la déesse;* et les mots *sol, ré, la, mi, si, fè, tè,* par les mots *sau rez l'a mi si fais taie;* nous pourrons construire la petite phrase suivante, dans laquelle l'idée d'*armure par dièses* se trouve forcément liée avec l'ordre des tons par dièses. Voici la phrase mnémonique:

Pallas pouvait dire au téméraire qui la bravait: « Essayez d'entamer l'ARMURE DE LA DÉESSE, et vous *saurez, l'ami, si fais taie* (c'est-à-dire si je fais seulement une taie sur l'œil).»
SOL, RÉ, LA, MI, SI, FÈ, TÈ.

On sera suffisamment maître de la phrase mnémonique, lorsque l'idée d'*armure par dièses* réveillera celle d'*armure de la déesse,* et que celle-ci à son tour vous donnera la phrase *saurez, l'ami, si fais taie:* phrase que l'on traduit avec la plus grande facilité par les mots *sol, ré, la, mi, si, fè, tè.*

Apprenez donc par cœur cette petite phrase: *saurez, l'ami, si fais taie,* et vous y trouverez le nom de vos sept toniques par dièses: *sol, ré, la, mi, si, fè, tè.*

Pour trouver le nom de la tonique avec cette petite phrase, il suffit simplement de compter autant de monosyllabes qu'il y a de dièses à la clé. S'il y a un dièse à la clé, on dit: *sau,* ton de *sol;* s'il y a deux dièses, on dit: *sau-rez,* ton de *ré;* s'il y en a trois, on dit: *sau-rez, l'a,* ton de *la,* etc.; c'est-à-dire que la dernière syllabe appelée donne le nom de la tonique. Il suffit donc, pour avoir la tonique, d'appeler autant de syllabes qu'il y a de dièses à la clé; ce moyen est infaillible.

Si l'on désire savoir combien il y a de dièses dans une gamme donnée, il suffit de compter dans la petite phrase *saurez, l'ami, si fais taie,* combien il faut dire de syllabes pour arriver au nom de la gamme donnée: le nombre des syllabes comptées sera le nombre des dièses contenus dans cette gamme. Exemple: combien y a-t-il de dièses dans la gamme de *sol?* — *sau,* un; combien dans celle de *ré?* — *sau-rez,* deux; combien dans celle de *la?* — *sau-rez, l'a,* trois, etc. C'est-à-dire qu'il y a autant de dièses dans la gamme qu'il a fallu compter de syllabes pour arriver au nom de cette gamme.

Moyen mnémonique pour les tons par bémols. — Remarquez que, lorsque l'on a une *armure par bémols*, la tonique porte successivement les noms *fa, seu, meu, leu, reu, jeu, teu,* selon que l'armure présente *un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept bémols.*

Si nous traduisons les mots *armure par bémols* par les mots *armure bien molle;* et les mots *fa, seu, meu, leu, reu, je, teu,* par les mots *fat! se meut l'heu re, je te;* nous pourrons faire la phrase suivante dans laquelle l'idée d'armure par bémols est forcément liée avec l'ordre des tons par bémols; voici la phrase mnémonique :

Un paladin pouvait dire à son adversaire: «Si tu n'as pour te couvrir qu'une ARMURE BIEN MOLLE, *fat! se meut l'heu re, je te!...* (c'est-à-dire, l'heure arrive où je te pourfendrai).»
FA - SEU - MEU - LEU - REU - JEU-TEU.

Apprenez donc par cœur cette petite phrase *fat! se meut l'heu re, je te!* et vous y trouverez le nom de vos sept toniques par bémols: *fa, seu, meu, leu, reu, jeu, teu.*

Pour trouver une tonique par bémols, ou pour savoir combien il y a de bémols dans une gamme donnée, servez-vous de cette seconde petite phrase mnémonique comme vous vous êtes servi de la première pour les armures par dièses.

Comme l'armure est *toujours majeure,* les deux formules ne donnent que les toniques majeures. Mais il peut toujours se faire que la gamme que l'on rencontre soit mineure.— A cette question: dans quel *ton* se trouve-t-on avec *tant de dièses* ou *tant de bémols?* — Il faut répondre: dans *tel ton majeur,* ou dans *son relatif mineur.*

Il est inutile d'ajouter que quand il n'y a *ni dièses, ni bémols,* à la clé, la tonique est *ut majeur,* ou *la mineur.*

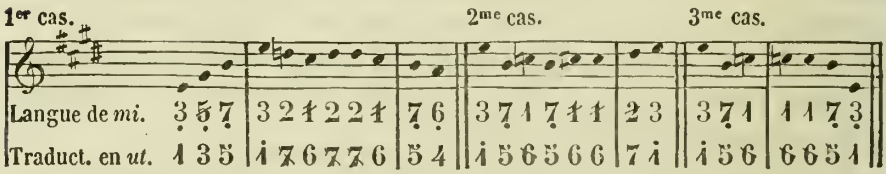
CHAPITRE TROISIÈME.

DU BÉCARRE.

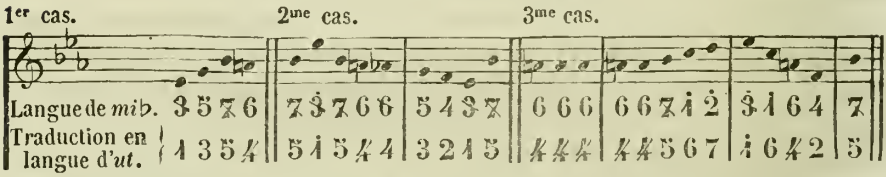
Quand le compositeur désire ne plus faire un ou plusieurs des dièses ou des bémols de la clé, il l'indique en mettant ce signe ♮, appelé bécarre, devant les notes qu'il ne veut plus faire diésées ou bémolisées. Ce bécarre porte son influence jusqu'à la prochaine barre de mesure, et rend naturelles toutes les notes placées sur son barreau ou les octaves de son barreau, comprises entre lui et cette barre de mesure; mais il n'agit pas sur les notes de la mesure suivante, qui rentrent sous l'influence de l'armure de la clé. Donc: 1° Quand on veut qu'un son ne soit plus dièse ou bémol, on met devant lui un bécarre,

2° Quand on ne veut pas que le bécarre rende naturels tous les sons qui sont sur son barreau et après lui, dans la même mesure, il faut remettre le dièse ou le bémol de la clé devant la note qui ne doit pas subir l'influence du bécarre ; 3° quand on veut que le bécarre porte son influence au-delà de la barre de mesure, il faut le répéter au commencement de chaque nouvelle mesure sur laquelle il doit encore agir.

1er Exemple. — *Bécarre détruisant un dièse de la clé.*



2me Exemple. — *Bécarre détruisant un bémol de la clé.*

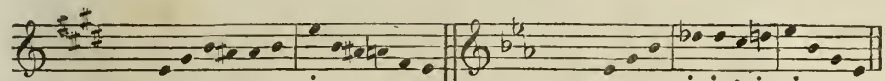


Dans les deux traductions en langue d'*ut* que nous avons placées au-dessous des deux exemples précédents, on peut remarquer les deux faits suivants: 1° Dans le premier exemple, celui qui a une armure par dièses, chaque fois que le *bécarre a détruit l'influence d'un dièse à la clé, il a fait arriver un bémol dans la gamme d'*ut (vérifiez). C'est qu'en effet, enlever un dièse ou prendre un bémol, c'est produire le même résultat; c'est changer une sensible en sous-dominante. 2° Dans le second exemple, celui qui a une armure par bémols, chaque fois que le *bécarre détruit l'influence d'un bémol de la clé, il fait arriver un dièse dans la gamme d'*ut (vérifiez). C'est qu'en effet, enlever un bémol ou prendre un dièse, c'est produire le même résultat : c'est changer une sous-dominante en sensible.

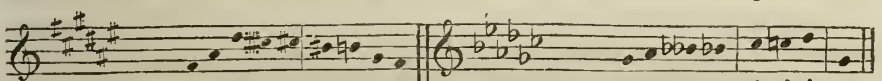
Or, toutes les fois que le bécarre vient agir sur les accidents de la clé, il produit le même effet; on peut donc poser en règle générale que, *quand on transpose*, c'est-à-dire, *quand on appelle la tonique* ut, *il faut faire un dièse quand le bécarre détruit un bémol de la clé, et il faut faire un bémol quand il détruit l'influence d'un dièse.*

Dièses et bemols accidentels. — Quand le compositeur veut, chemin faisant, prendre des dièses ou des bémols qui ne se trouvent pas à l'armure, il les écrit chaque fois qu'il veut les prendre, et la durée de leur influence est la même que celle du bécarre. Ainsi, ils agissent sur tous les sons placés après

eux sur leurs barreaux, et jusqu'à la prochaine barre de mesure; si on les veut encore dans la mesure suivante, il faut les répéter; si au contraire leur influence ne doit pas s'étendre à tous les sons qui les suivent dans leur mesure, le bécarre vient se placer devant le son qui ne doit plus subir l'influence du dièse ou du bémol. Dans ce cas, que l'on transpose ou que l'on ne transpose pas, on fait un son naturel pour le bécarre, qui vous dit de ne plus continuer le dièse, ou le bémol accidentel que vous faisiez. Exemple :



Quand il se trouve déjà un dièse ou un bémol à la clé sur le barreau que l'on veut frapper d'un nouveau dièse ou d'un nouveau bémol, on met le signe du double-dièse ou celui du double-bémol; et, quand on veut détruire l'influence de ces deux nouveaux signes, on met un dièse simple pour dire de ne plus faire le double-dièse, et un bémol simple pour dire de ne plus faire le double-bémol. Dans la transposition en *ut*, pour le double-dièse on chante un dièse simple; et, pour le double-bémol, un bémol simple. Pour le dièse simple qui détruit le double, et pour le bémol simple qui détruit le double, on fait des sons naturels, comme si ce dièse et ce bémol étaient des bécarres détruisant l'influence de dièses ou de bémols simples accidentels. Exemple:



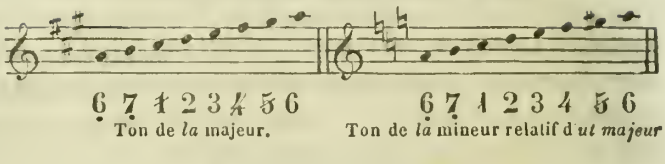
Vous voyez qu'en transposant en *ut*, le double-dièse de la première mesure est traduit par un dièse simple 5, et que le dièse simple de la même mesure est traduit par un son naturel 5. —Vous voyez de même que le double-bémol, dans la traduction d'*ut*, devient un bémol simple 3, et que le bémol simple devient un son naturel 3.

Passage du majeur au mineur même base, et réciproquement. Enfin, il arrive quelquefois de rencontrer, chemin faisant, un des changements suivants dans l'armure de la clé: 1° trois bécarres détruisant trois dièses; 2° trois bémols nouveaux; 3° trois dièses nouveaux; 4° ou enfin trois bécarres détruisant trois bémols.

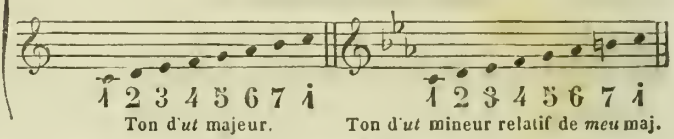
Les deux premiers cas indiquent le passage brusque du majeur au mineur de même base ; les deux derniers, au contraire, indiquent le passage du mineur au majeur de même base. Dans les quatre cas, on abandonne l'ancienne armure pour celle qui convient à la nouvelle gamme. Exemple:

Quand on passe directement du majeur au mineur de même base, on rencontre à l'armure l'un des deux changements suivants:

1° Trois bécarres détruisant trois dièses.

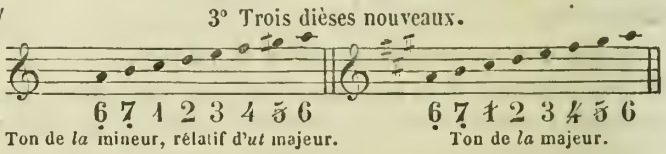


2° Trois bémols nouveaux.

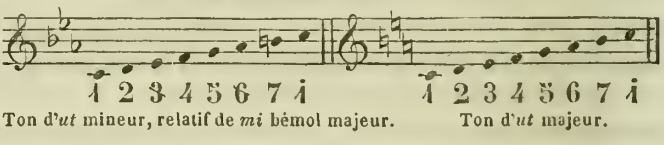


Quand on passe directement du mineur au majeur de même base, on rencontre à l'armure l'un des deux changements suivants:

3° Trois dièses nouveaux.



4° Trois bécarres détruisant trois bémols.



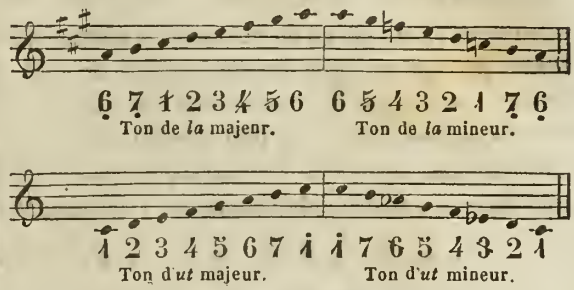
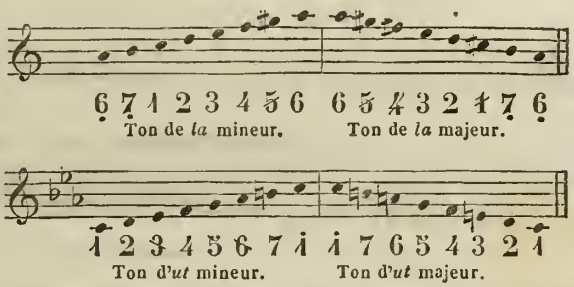
Quand on transpose en langue d'*ut*, et que l'on rencontre l'un des quatre changements d'armure que je viens d'indiquer, voici ce qu'il faut faire pour éviter les difficultés d'intonation:

1° et 2°. Quand on passe brusquement du majeur au mineur de même base, au lieu d'appeler la nouvelle tonique mineure UT, comme le dit l'armure, il faut l'appeler LA, en lui conservant le son de l'UT: de cette manière, on chante la gamme mineure à la hauteur de l'ancienne gamme majeure, en employant la langue de *la mineur* au lieu de celle *d'ut mineur;* c'est-à-dire que l'on chante avec un dièse au lieu de chanter avec deux bémols, ce qui est beaucoup plus facile.

3° et 4°. Quand on passe brusquement du mineur au majeur de même base, au lieu d'appeler la nouvelle tonique majeure LA, comme le dit l'armure, il faut l'appeler UT, en lui conservant le son du LA. De cette manière, on chante la gamme majeure à la hauteur de l'ancienne gamme mineure, en employant la *langue d'ut majeur*, au lieu de *celle de la majeur;* c'est-à-dire que l'on chante sans dièses ni bémols, au lieu de chanter avec trois dièses, ce qui est bien plus facile.

Quelquefois, pour éviter ces changements brusques d'armure qui déroutent au premier abord, et gênent souvent les commençants, les compositeurs préfèrent garder l'ancienne armure, et ils jettent comme accidents dans le

courant du morceau, les dièses, bémols, ou bécarres, qui transforment les modales majeures en modales mineures, ou réciproquement. Exemple:

Quand on passe directement du majeur au mineur de même base, sans changer l'armure de la clé, on trouve les modales abaissées par deux bécarres détruisant deux dièses, ou par deux bémols.

Quand on passe directement du mineur au majeur de même base, sans changer l'armure de la clé, on rencontre les modales élevées par deux dièses, ou par deux bécarres détruisant deux bémols.

Quant aux *modulations de majeur en majeur,* si l'on change de gamme pour long-temps, on met à la clé l'armure de la nouvelle gamme que l'on prend; mais si l'on ne change que pour quelques mesures, et pour revenir plus tard à la première tonique, on jette comme accidents, dans le courant du morceau, les dièses, bémols, ou bécarres qu'il faut pour indiquer la modulation voulue. On se conforme alors à ce que j'ai dit à propos du bécarre, du dièse et du bémol accidentels.

CHAPITRE QUATRIÈME.

ÉCRITURE DES GAMMES CHROMATIQUES, ET DE LA GAMME ENHARMONIQUE.

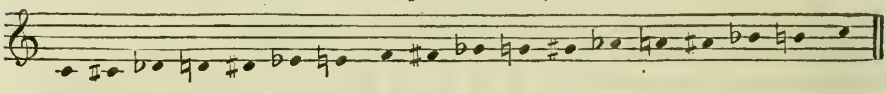
Les gammes chromatiques et la gamme enharmonique ne se marquent pas à la clé; on met, comme accidents dans le courant du morceau, les dièses et les bémols qui les constituent. Nous ferons seulement une observation relative à la manière d'écrire la gamme enharmonique. On l'a, jusqu'ici, regardée comme inchantable, parce qu'on l'a écrite de la manière suivante: 1, 1, 2, 2, 2, 3, 3, 4, 4, 5, 5, 5, 6, 6, 6, 7, 7, 1 (1).

(1) Les anciens écrivaient le bémol avant le dièse; aussi chantaient-ils la gamme enharmonique. Ce sont les musiciens des siècles derniers qui ont imaginé d'écrire l'*ut* dièse avant le *ré* bémol; aussi n'ont-ils plus pu la chanter.

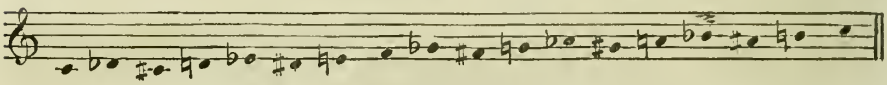
Or, *chaque dièse étant plus aigu que le bémol qui le suit immédiatement à droite*, il est impossible, quand on a chanté chacun de ces dièses, de rencontrer *au-dessus de lui* le son du bémol, puisque déjà ce son est franchi. Aussi, les musiciens disent-ils qu'en chantant la gamme enharmonique, on monte d'une tierce par octave; cela est vrai quand on suit leur marche, puisqu'il faut hausser les cinq bémols au-dessus des cinq dièses. Mais écrivez votre gamme enharmonique comme on doit l'écrire, de manière que chaque son de droite soit plus aigu que celui de gauche, et toute voix suffisamment exercée chantera juste la gamme enharmonique. Voici comme il faut l'écrire:

1, 2, 1, 2, 3, 2, 3, 4, 5, 4, 5, 6, 5, 6, 7, 6, 7, 1.

Gamme enharmonique mal écrite, inchantable.



Gamme enharmonique correcte, chantable.



CHAPITRE CINQUIÈME.

MESURE.

Si nous sommes bien maîtres de tout ce qui a été dit sur la mesure, à partir de la page 251, c'est-à-dire si les mots *rhythme, cadence, mesure* (à deux, trois ou quatre temps), *temps, divisions* et *subdivisions binaires* et *ternaires*, présentent à notre esprit des idées bien nettes, bien précises, dont nous puissions rendre compte immédiatement, nous n'avons plus ici qu'à exposer les signes au moyen desquels l'écriture musicale des solfèges exprime ces idées si simples, et dont chacun se rend si facilement maître avec l'écriture de Galin. C'est ici que l'on va rencontrer le plus puissant obstacle qui se soit opposé à la vulgarisation de la musique: cette écriture sera toujours illisible pour les masses.

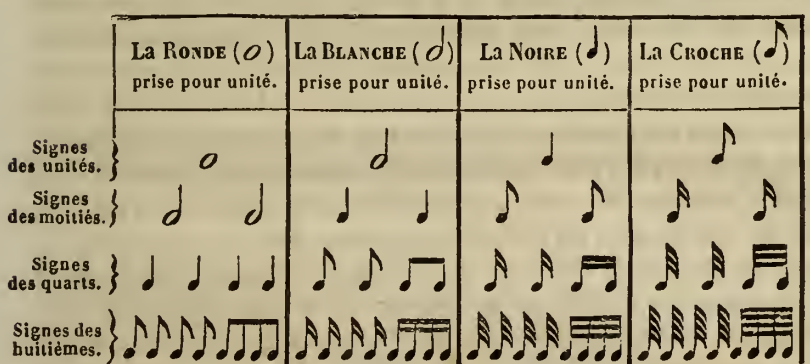
Nous savons que la chose pivotale en mesure est l'unité avec ses divisions; nous savons encore que notre oreille ne perçoit sûrement que la division binaire et la division ternaire, et les subdivisions de même nom; nous savons enfin que toutes les subdivisions que peut subir l'unité peuvent s'appliquer à un son articulé, à un son prolongé ou à un silence. Dès lors notre plan est ici tout tracé: étudions d'abord les signes qui indiquent les subdivisions de l'unité, puis nous étudierons ensuite ceux qui distinguent chacune des trois idées de son articulé, de son prolongé et de silence; nous finirons par les mesures.

UNITÉ, DIVISIONS ET SUBDIVISIONS DE L'UNITÉ.

Les anciens n'ayant pas l'idée d'un métronome mobile pour prendre à volonté l'unité de durée, s'étaient cru obligés de donner au signe de l'unité une durée absolue; or, la durée de l'unité étant tout-à-fait variable selon les cas, ils avaient pensé qu'il fallait avoir plusieurs caractères pour représenter cette unité, selon la durée qu'elle devait exprimer.

Ils imaginèrent donc de créer quatre caractères pour l'unité, afin de représenter quatre durées différentes. Ces quatre unités étaient: 1° la ronde (𝅝), qui représentait une seconde de temps; 2° la blanche (𝅗𝅥), qui ne valait que moitié de la durée absolue de la ronde; 3° la noire (♩) qui ne valait que le quart de la durée absolue de la ronde; 4° la croche (♪), qui ne valait que le huitième de la durée absolue de la ronde.

Ces quatre signes d'unité une fois créés, on fut conduit à appliquer à chacun d'eux la division binaire, la seule peut-être qui ait d'abord été employée avec ses subdivisions, et on arriva à faire les quatre petits tableaux suivants qui représentent chacun les quatre nos 1, 2, 4, 8 du tableau général des divisions de l'unité, page 256, c'est-à-dire les trois divisions binaires donnant successivement les *moitiés*, les *quarts* et les *huitièmes*.

Division binaire appliquée aux quatre signes de l'unité.

Voici les noms des divers signes contenus dans ces quatre colonnes:

1° Les 4 signes de l'unité se nomment: ronde 𝅝, blanche 𝅗𝅥, noire ♩, et croche ♪.

2° Les 4 signes des moitiés se nomment: blanche 𝅗𝅥, noire ♩, croche ♪, et double-croche 𝅘𝅥𝅯.

3° Les 4 signes des quarts se nomment: noire ♩, croche ♪, double-croche 𝅘𝅥𝅯, et triple-croche 𝅘𝅥𝅰.

4° Les 4 signes des huitièmes se nomment: croche ♪, double-croche 𝅘𝅥𝅯, triple-croche 𝅘𝅥𝅰, quadruple-croche 𝅘𝅥𝅱.

La vue de ce tableau, et des noms appliqués aux signes qu'il renferme, révèle immédiatement deux faits très fâcheux: le premier, c'est que chacune des quatre idées *d'unité*, de *moitié*, de *quart* et de *huitième* est représentée par quatre caractères différents, portant quatre noms différents Profusion inutile de signes, embarras immense pour la lecture rapide.

Le deuxième fait très-fâcheux que révèle le tableau, c'est que, non seulement la même idée est représentée par quatre signes différents, mais encore le même caractère signifie quatre idées différentes selon qu'on le prend dans chacune des quatre colonnes. *La croche*, par exemple, *exprime le huitième* dans la première colonne, le *quart* dans la deuxième, la *moitié* dans la troisième et l'*entier* dans la quatrième. Ceci est extrêmement grave: d'un côté, superfluité de signes, plusieurs signes pour la même idée; de l'autre, confusion des idées, représentées par le même signe. — Mais passons. Tout-à-l'heure, nous verrons mieux que cela: nous verrons le signe de l'unité, la ronde, par exemple, employée pour représenter deux, ou quatre unités dans les autres colonnes.

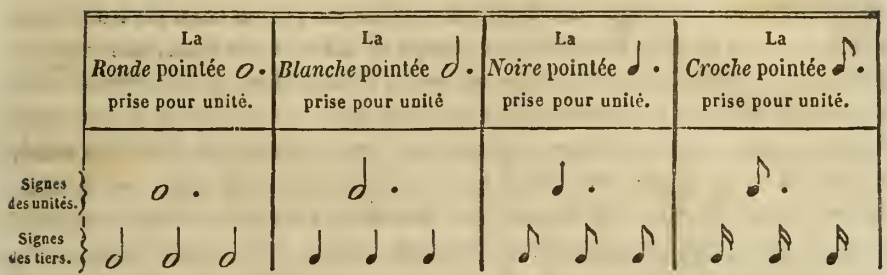
Remarquons encore que, quand l'unité de temps est représentée par la ronde, on ne dépasse pas les croches; quand elle est représentée par la blanche, on ne dépasse pas les doubles-croches; quand elle est représentée par la noire, on atteint les triples-croches; enfin, ce n'est que quand elle est représentée par la croche que l'on arrive aux quadruples-croches. Mettre des doubles, triples, et quadruples-croches avec des rondes est donc une écriture vieieuse.

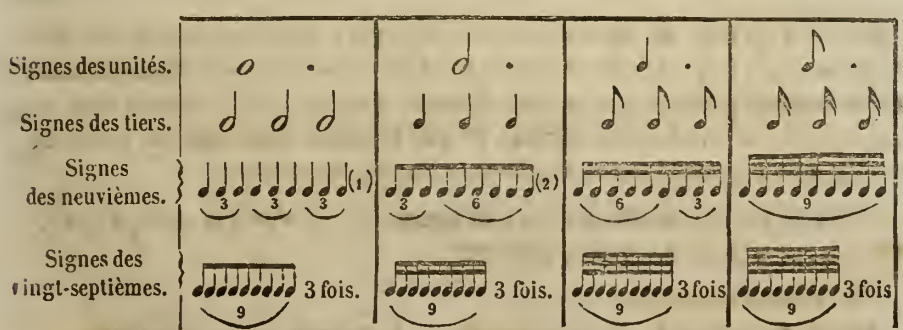
Voyons maintenant comment on a écrit la division ternaire de l'unité. Il est probable que quand cette écriture a été créée l'on ne se servait que de la division binaire; du moins il n'existe aucun signe particulier pour représenter les tiers; et certes, puisque l'on créait quatre signes pour indiquer les moitiés, autant pour les quarts, etc., on n'aurait pas manqué d'en créer au moins un pour les tiers. Or, les tiers n'ont point de signes qui leur appartiennent: on les écrit avec les signes des moitiés, ce qui va rendre l'écriture encore plus illisible. — Seulement, pour que l'on sache que les signes des moitiés que l'on emploie pour représenter les tiers ne sont plus des signes de *moitiés*, on met un point à côté du signe de *l'unité* (1). On est ainsi prévenu que, quand il y a un point après le signe de l'unité, les signes des moitiés ne représentent plus que les tiers. Voici l'exemple de cette convention, appliquée aux quatre signes de l'unité.

---

(1) Chose bizarre, c'est le signe des moitiés qui change de valeur en venant représenter les tiers, on ne le modifie pas; mais en revanche, on modifie le signe de l'unité, qui, lui, représente toujours l'unité. On fouette le compagnon du prince, quand le prince ne sait pas sa leçon.

Division ternaire appliquée aux quatre signes de l'unité.



Les deux observations faites sur le tableau de la division binaire prennent encore plus de force en regardant le tableau des coupes ternaires, puisque, d'une part, l'unité est représentée par quatre nouveaux signes, *ronde pointée*, *blanche pointée, noire pointée, croche pointée;* et que, d'autre part, chacun des signes, blanche, noire, croche, double-croche, représente encore une nouvelle idée: celle des tiers. Et encore nous n'avons donné que la première division ternaire, la seule probablement que l'on ait d'abord chantée. Mais plus tard, quand les progrès de la musique conduisirent à employer la subdivision ternaire, soit après la division binaire, soit après la division ternaire, on ajouta à l'écriture que je viens d'indiquer, et on lia par un petit arc les groupes des subdivisions ternaires, avec la précaution d'ajouter encore les chiffres 3, 6, 9, entre l'arc et les notes, pour que l'esprit fût bien prévenu que les signes de la division binaire exprimaient actuellement la division ternaire. Voici ces additions apportées au tableau précédent:

Remarquons que les neuvièmes, qui sont successivement représentés par

(1) De là le nom de triolet appliqué aux subdivisions ternaires qui viennent après les moitiés ou les tiers; ou aux tiers qui se mêlent avec les moitiés, comme le montre le chronométriste, page 261, coupes mixtes.

(2) Quelques personnes désignent ces groupes de six par le mot de *sixtole* ou *sixtolet.*

la noire, la croche, la double-croche et la triple-croche, peuvent encore, dans chaque colonne, être représentés de quatre manière, au moyen des liaisons et des chiffres; ainsi, les neuvièmes, quel que soit celui des quatre signes: noire, croche, double ou triple-croche qui les représente, peuvent offrir trois groupes de trois, comme dans la première colonne; un groupe de trois et un de six, comme dans la seconde; un groupe de six et un de trois, comme dans la troisième; enfin un seul groupe de neuf, comme dans la quatrième. Cela fait encore seize formes pour écrire les neuvièmes. — La même observation s'applique aux vingt-septièmes, qui peuvent être groupés par trois fois neuf; par neuf et dix-huit; par dix-huit et neuf; ou enfin par vingt-sept. — Tout-à-l'heure, nous verrons que le soin que semblent prendre certains compositeurs de morceler, de séparer les diverses parties d'un même temps, et, d'autres fois, de réunir pêle-mêle plusieurs temps ou plusieurs parties de temps différents, rend souvent les signes de durée complétement inintelligibles. — Mais continuons.

Maintenant que nous voyons comment on écrit les divisions et subdivisions binaires et ternaires de l'unité, soit que l'on prenne la ronde, la blanche, la noire ou la croche pour unité, reconstituons le tableau général de la page 256, en le fesant quatre fois, pour prendre successivement pour unité la ronde, la blanche, la noire et la croche. Ces quatre tableaux nous offriront le double avantage de voir toutes les formes employées pour marquer les subdivisions du temps, quelle que soit l'unité employée, et de plus de nous montrer la supériorité immense de l'écriture de Galin, qui n'a qu'un caractère pour une idée, et chez qui le même caractère ne représente qu'une seule idée, tandis que, dans le système ancien, c'est tout le contraire. Fesons donc les quatre tableaux dont je viens de parler, en commençant par celui qui a la ronde et la ronde pointée pour unité. (Voir à droite, page 293)

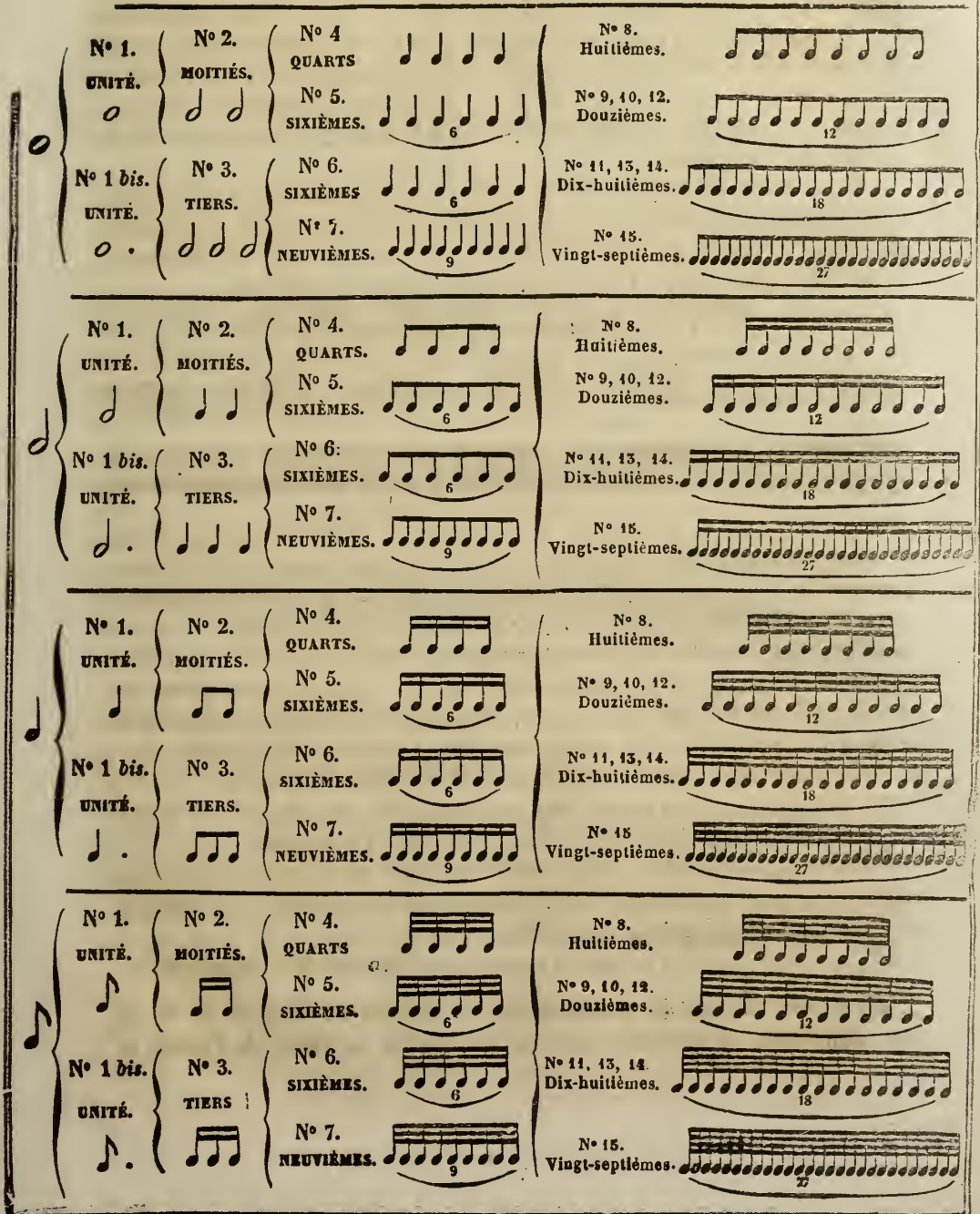
Bien que ce livre ne soit pas un livre critique, mais simplement un livre élémentaire, je ne puis m'empêcher de faire ici les deux observations suivantes sur le tableau général que je vais donner: c'est que, 1° la même idée est représentée par une foule de signes; 2° que le même signe signifie une foule d'idées. Je n'en cite qu'un exemple pour chaque observation:

1° L'unité est représentée par les huit signes: 𝅝, 𝅗𝅥, ♩, ♪, 𝅝., 𝅗𝅥., ♩., ♪. (Vérifiez au tableau de droite, page 293).

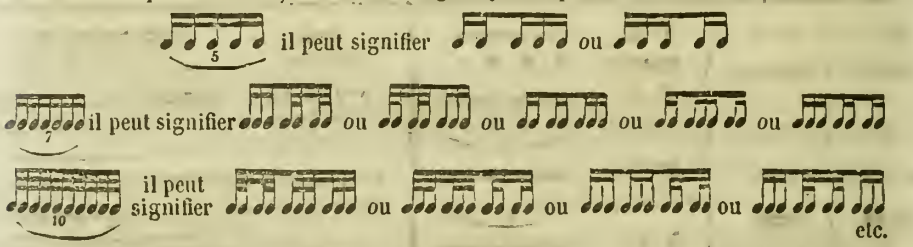
2° La croche représente:

Dans le 1er tableau $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{12}$ de trois espèces, $\frac{1}{18}$ de trois espèces, $\frac{1}{27}$: 8 idées.
Dans le 2e tableau $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{6}$ de deux espèces, $\frac{1}{9}$. . . . . 4 —
Dans le 3e tableau $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$ . . . . . 2 —
Dans le 4e tableau 1, $\frac{2}{3}$ . . . . . 2 —

TABLEAU DES HUIT SIGNES DE L'UNITÉ

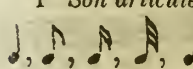
AVEC LEURS SUBDIVISIONS.

Ainsi, le même caractère, la croche, vaut, selon les cas, 1, $\frac{2}{3}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{9}$, $\frac{1}{12}$, $\frac{1}{18}$, $\frac{1}{27}$; et encore, elle représente deux espèces de sixièmes, trois espèces de douzièmes, et trois espèces de dix-huitièmes: en un mot, seize idées. Un signe unique qui représente seize idées! c'est-à-dire toutes les idées de subdivision de l unité que peut suivre notre oreille; le même signe représente chacune des idées dont la somme entière constitue toutes les subdivisions que nous pouvons sentir; enfin, *quelle que soit la durée à exprimer*, depuis l'unité inclusivement, jusqu'aux vingt-septièmes, la croche peut l'exprimer!!. Et chacun des signes en fait à peu près autant. Hâtez-vous donc d'abandonner une écriture aussi absurde, ou jamais le peuple n'apprendra la musique; jamais vous-mêmes vous ne comprendrez la théorie: jamais surtout vous ne sortirez de l'harmonie.

L'imperfection de l'écriture sur la portée se révèle encore dans certains cas d'une manière bien plus forte; c'est quand il s'agit d'écrire 5, 7, 10, 11 notes, etc., pour un temps. En voici un exemple que je prends dans le tableau qui a la noire pour unité; chacun des groupes représente l'unité.



Tous ces exemples se répètent perpétuellement dans la musique. Mais je ne veux pas abuser plus long-temps de la patience du lecteur; en voilà assez pour que toute personne de bon sens fasse avec moi la réflexion suivante: c'est que, quand des groupes pareils se rencontrent, il est impossible de savoir ce qu'a voulu écrire le compositeur, puisque les mêmes caractères signifient une foule d'idées. — Aussi chacun rend comme il l'entend ces effets, qui attestent de la manière la plus positive l'impuissance de l'écriture actuelle de la musique. D'une part, huit signes pour rendre la même idée; d'autre part, le même signe pour rendre seize idées. — Voilà l'écriture actuelle. — Quant à l'idée de faire vingt sons égaux dans un temps, elle est tellement au-dessus de notre intelligence musicale actuelle que je ne m'y arrête pas.

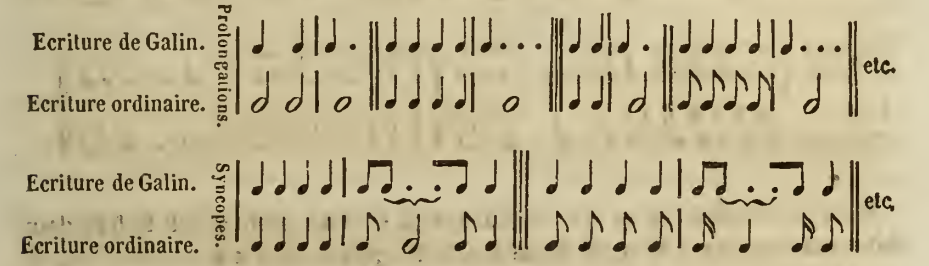
Son articulé, son prolongé, silence. Maintenant que nous savons comment on représente l'unité et toutes ses subdivisions, voyons comment on a distingué les trois idées de *son articulé, son prolongé, silence.*

1° *Son articulé.* Le son articulé s'exprime par l'un des sept signes  , pose sur le barreau qui lui donnera les noms *ut, ré, mi, fa,* etc. selon celui de ces noms que l'on veut écrire. La valeur de l'unité, et

l'idée de durée à exprimer, décident quel est celui de ces sept caractères qu'il faut prendre. Nous n'avons donc ici rien de nouveau à apprendre: passons.

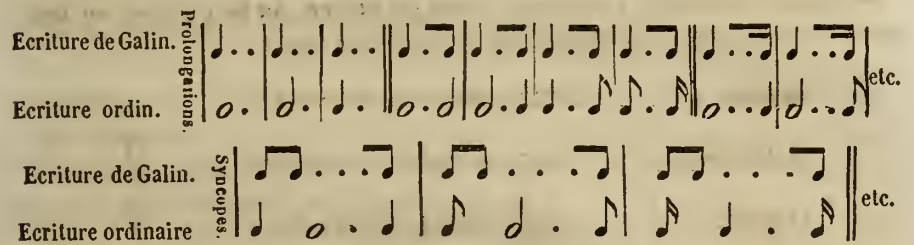
2° *Son prolongé.* Le son prolongé, *prolongation* ou *syncope*, se rend de l'une des trois manières suivantes:

A. En mêlant les divers signes de l'unité dans la même mesure, c'est-à-dire en prenant *la ronde* pour exprimer *deux temps*, quand *la blanche est l'unité*, ou pour exprimer *quatre temps* quand c'est *la noire*; ou en prenant *la blanche* pour exprimer *deux temps*, quand *la noire* est l'*unité*, ou pour exprimer *quatre temps*, quand c'est la croche. Exemple:



Il ne manquait plus, pour rendre l'écriture musicale indéchiffrable, que de prendre le signe de l'unité pour représenter les prolongations et les syncopes! On se demande ce qui a pu inspirer une idée pareille?

B. L'idée de prolongation et de syncope se rend encore par le point (·) placé après la note, quand la prolongation ou la syncope doit durer la moitié, les trois quarts, ou les sept huitièmes de la note déjà écrite[1], (quel que soit d'ailleurs le signe de l'unité). Exemple:

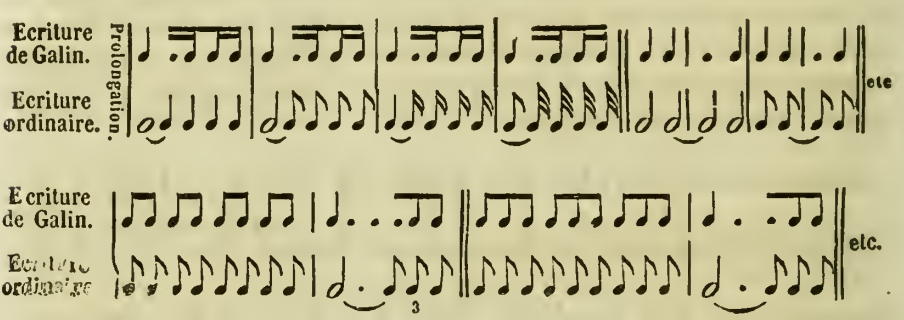


Voyez, dans ces exemples, Galin rendant toujours la même idée par le même signe, bien clair, bien précis; et voyez en même temps ce que fait l'écriture ordinaire.

C. Enfin, quand la prolongation à exprimer ne peut se représenter par une mité plus forte, ni par le point; ou quand la prolongation passe d'une mesure

(1) J'ai la conviction que le point a été créé exclusivement pour marquer l'unité quand elle devait subir la division ternaire, et que c'est plus tard qu'on l'a employé comme signe de prolongation dans la division binaire.

à l'autre, on répète la note à prolonger, en donnant à cette nouvelle note la durée de la prolongation que l'on veut exprimer, puis on lie ces deux notes par un petit arc horizontal. Exemple:



Dans la dernière ligne, la 2e mesure et la 4e nous montrent à la fois deux faits remarquables; d'abord, la même prolongation exprimée par les trois signes à la fois: unité plus forte, point, et répétition de la note avec la liaison; ensuite, ces deux mesures, *écrites en musique ordinaire*, se composent chacune d'une blanche pointée plus trois croches, et cependant la deuxième mesure est à quatre temps, et la quatrième à trois temps. Comme c'est clair:

Ainsi, la prolongation peut s'écrire de trois manières: par une note seule, par une note pointée, par la répétition de la même note, en liant ensemble les deux signes.

3° *Silence.* Reste enfin à exprimer l'idée de silence. Au lieu d'avoir un seul signe, comme Galin, les solféges en ont sept, qui sont:

La *pause* . . . qui équivaut à la *ronde* . . .

La *demi-pause* . . qui équivaut à la *blanche* . .

Le *soupir* . . . qui équivaut à la *noire* . . .

Le *demi-soupir* . . qui équivaut à la *croche*. . .

Le *quart de soupir* . qui équivaut à la *double-croche* .

Le *huitième de soupir* qui équivaut à la *triple-croche* .

Le *seizième de soupir* qui équivaut à la *quadruple-croche*

Les signes de silence s'emploient de la même manière que les valeurs auxquelles ils correspondent pour la durée, en les fesant, au besoin, suivre

du point, quand il faut les prolonger de la moitié de leur valeur. Ainsi, il y aura huit manières d'écrire l'unité de silence, comme il y en a huit de représenter l'unité chantée; ainsi, le demi-soupir, qui représente la croche, peut avoir seize valeurs, c'est-à-dire représenter toutes les fractions de durées comprises entre l'unité et le vingt-septième. En un mot, tout ce que j'ai dit, page 294, est applicable aux sept signes de silence; voilà donc les difficultés doublées.

Quant à la place des signes de silence sur la portée, ils se posent tous au n° 6, sur l'interligne qui sépare le barreau noir du milieu de celui qui le suit immédiatement en montant. La pause s'écrit *sous le n° 7*; la demi-pause *sur le n° 5*; le soupir représente un sept à l'envers, le demi-soupir, un sept à l'endroit. — Ces signes sont tout à fait mauvais.

En résumé, le son articulé s'écrit avec une note noire ou une note blanche; le son prolongé s'écrit avec une note noire ou blanche, avec un point, ou avec une note liée à celle qu'elle prolonge; enfin, le silence s'écrit avec l'un des sept signes de silence, soit seul, soit accompagné du point.

CHAPITRE SIXIÈME.

ÉCRITURE, SUR LA PORTÉE, DES MESURES A DEUX, A TROIS ET A QUATRE TEMPS. RHYTHME. CADENCE.

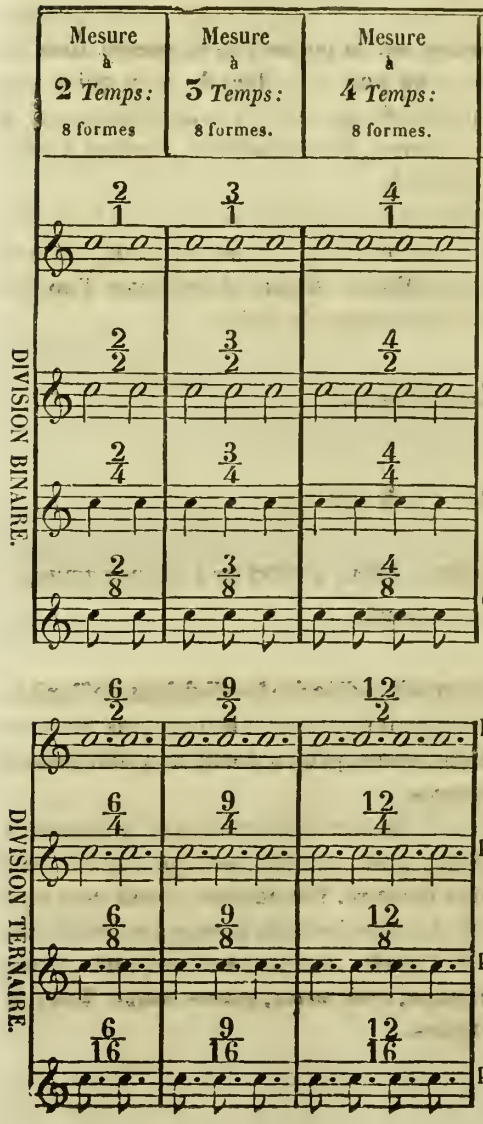
Maintenant que nous avons étudié la manière d'écrire les divisions de l'unité, et les trois idées de son articulé, de son prolongé et de silence, nous arrivons à la manière d'écrire les mesures, et aux noms qu'on a donné aux huit formes que peut offrir chacune des trois mesures.

Nous savons qu'il y a trois mesures: la mesure à deux temps, la mesure à trois temps et la mesure à quatre temps; nous savons aussi que l'unité peut subir la division binaire ou la division ternaire. Les anciens, ayant créé huit caractères pour représenter l'unité, et chacune des trois mesures pouvant être écrite avec chacun des huit signes de l'unité, on trouve *vingt-quatre formes* pour exprimer les trois idées *deux temps, trois temps, quatre temps.* Voici le curieux tableau de cet abus de signes.

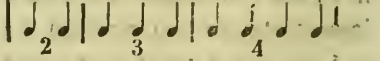
TABLEAU GÉNÉRAL DES TROIS MESURES

A DEUX, *à* TROIS *et à* QUATRE *temps, avec leurs vingt-quatre formes;*

La *ronde* représente une *seconde*, la *blanche* une *moitié*, la *noire* un *quart*, et la *croche* un *huitième de seconde.*



N. B. Les 24 formes du tableau sont rendues par GALIN, par les trois formes:



La *ronde* (*O*), qui représente ici l'unité, valant *une* seconde, on a pu dire que *deux temps, trois temps, quatre temps* étaient deux entiers $\frac{2}{1}$, trois entiers $\frac{3}{1}$, quatre entiers $\frac{4}{1}$; et appeler ces mesures deux-un, trois-un, quatre un.

La *blanche* ($\frac{1}{2}$ seconde), prise pour unité de temps, donne les trois formes:

$$\frac{2}{2} \quad \frac{3}{2} \quad \frac{4}{2}$$

La *noire* ($\frac{1}{4}$ de seconde), prise pour unité de temps, donne les trois formes:

$$\frac{2}{4} \quad \frac{3}{4} \quad \frac{4}{4}$$

La *croche* ($\frac{1}{8}$ de seconde), prise pour unité de temps, donne les trois formes:

$$\frac{2}{8} \quad \frac{3}{8} \quad \frac{4}{8}$$

La *ronde* pointée ($\frac{3}{2}$ de seconde), prise pour unité de temps, donne les trois formes:

$$\frac{6}{2} \quad \frac{9}{2} \quad \frac{12}{2}$$

La *blanche* pointée ($\frac{3}{4}$ de seconde), prise pour unité de temps, donne les trois formes

$$\frac{6}{4} \quad \frac{9}{4} \quad \frac{12}{4}$$

La *noire* pointée ($\frac{3}{8}$ de seconde), prise pour unité de temps, donne les trois formes.

$$\frac{6}{8} \quad \frac{9}{8} \quad \frac{12}{8}$$

La *croche* pointée ($\frac{3}{16}$ de seconde), prise pour unité de temps, donne les trois formes:

$$\frac{6}{16} \quad \frac{9}{16} \quad \frac{12}{16}$$

Les quatre premières lignes du tableau présentent les douze formes usitées quand on doit employer la division binaire, et les quatre lignes du bas montrent les douze autres formes employées quand l'unité doit subir la division ternaire. Il est évident qu'aujourd'hui l'on doit s'en tenir à trois seules formes, à celles de Galin, si l'on veut, puisqu'il n'y a vraiment à exprimer que les trois idées : *deux temps, trois temps, quatre temps.* L'unité étant toujours l'unité, ne doit avoir qu'un signe représentatif. Que dirait-on des mathématiciens, si, dans leur calculs, ils employaient successivement les neuf chiffres pour représenter l'unité? Evidemment l'arithmétique serait inapprenable: que la musique fasse donc comme les mathématiques: qu'elle ait le sens commun.

Quant aux noms par lesquels on a distingué ces vingt-quatre formes des trois mesures, voici comment on a créé ces noms:

1° *Division binaire.* Quand l'unité employée a dû subir la division binaire, la fraction employée pour désigner la mesure a pour *numérateur le chiffre qui indique le nombre des temps de la mesure,* et pour *dénominateur le chiffre qui indique le rapport de l'unité employée avec la ronde prise pour unité principale de durée.*

Ainsi, dans la première ligne, la ronde, ou l'entier, étant l'unité, les trois mesures portent les noms de *deux-un, trois-un, quatre-un,* et se représentent par les trois expressions fractionnaires $\frac{2}{1}$, $\frac{3}{1}$, $\frac{4}{1}$;

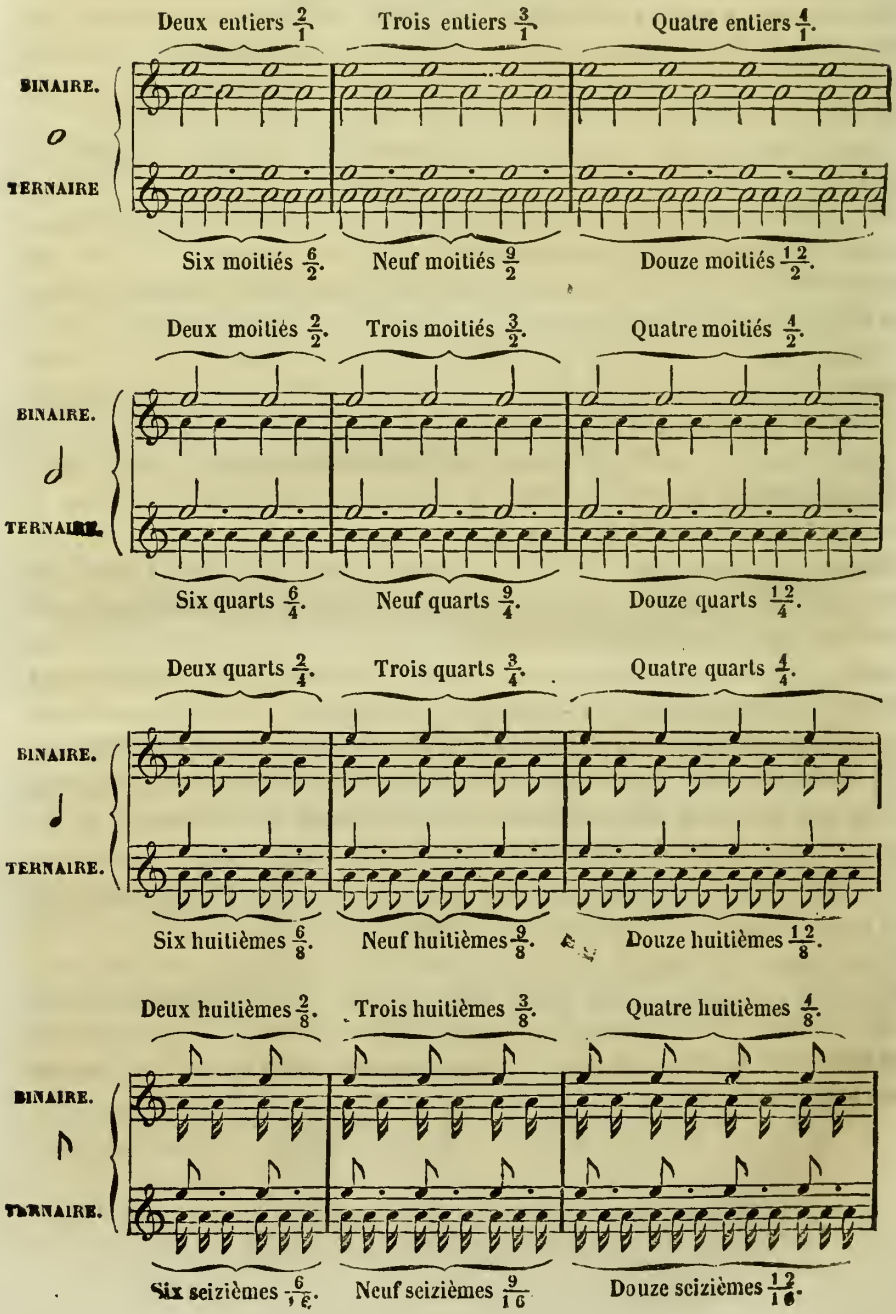
Dans la seconde ligne, la blanche, ou la moitié de seconde, étant l'unité, les trois mesures portent les noms de *deux-deux, trois-deux quatre-deux,* et s'écrivent par les trois fractions $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{2}$;

Dans la troisième ligne, la noire, ou quart de seconde, étant l'unité, les trois mesures portent les noms de *deux-quatre, trois-quatre, quatre-quatre,* et s'écrivent par les trois fractions $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$;

Enfin, dans la quatrième ligne, la croche, ou huitième de seconde, étant l'unité, les trois mesures portent les noms de *deux-huit, trois-huit, quatre-huit,* et s'écrivent par les trois fractions $\frac{2}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{8}$.

2° *Division ternaire.* Quand l'unité employée a dû subir la division ternaire, on ne voit pas aussi bien comment on a pu trouver les fractions $\frac{6}{2}$, $\frac{9}{2}$, $\frac{12}{2}$, pour la première ligne; $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{12}{4}$, pour la seconde; $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, pour la troisième; et $\frac{6}{16}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{12}{16}$, pour la quatrième ligne du groupe ternaire. Pour comprendre ces mots, donnons une fois encore le tableau général, en ajoutant, dans chaque mesure, les moitiés ou les tiers dont l'ensemble forme les trois mesures à deux, à trois ou à quatre temps, avec chacune des huit formes de l'unité, et en mettant l'une au-dessus de l'autre la ligne binaire et la ligne ternaire qui emploient le même caractère, ronde, blanche, noire ou croche, avec ou sans point. Exemple:

TABLEAU COMPARATIF

DES DOUZE MESURES BINAIRES ET DES DOUZE MESURES TERNAIRES, AVEC LES NOMS QUI LES DÉSIGNENT.

Observations sur le tableau précédent:

1° La première ligne de chacun des quatre groupes, celle qui est marquée binaire, nous montre les mesures *à deux, à trois* et *à quatre temps, divison binaire,* écrites successivement de haut en bas, avec *la ronde, la blanche, la noire* et *la croche pour unité;* ce qui nous donne les douze formes binaires.

Les quatre lignes binaires sont surmontées des douze fractions $\frac{2,3,4}{1}$, $\frac{2,3,4}{2}$, $\frac{2,3,4}{4}$, $\frac{2,3,4}{8}$, indiquant que les mesures contiennent 2, 3, ou 4 entiers (𝅝); 2, 3 ou 4 moitiés (𝅗𝅥); 2, 3 ou 4 quarts (♩); 2, 3 ou 4 huitièmes (♪).

Remarquez qu'au-dessous de chaque temps se trouvent écrites les deux moitiés qui le remplacent dans la division binaire. Ainsi, sous la *ronde* sont *deux blanches;* sous la *blanche* prise pour unité sont *deux noires;* sous la *noire* prise pour unité se trouvent *deux croches;* enfin sous la *croche* prise à son tour pour unité sont *deux doubles-croches.* La *blanche,* la *noire* et la *croche* sont donc tour à tour unités et moitiés.

2° La ligne inférieure de chaque groupe, celle qui est marquée ternaire, contient les mesures *à deux, à trois* et *à quatre temps,* division ternaire, écrites successivement de haut en bas, avec *la ronde pointée, la blanche pointée, la noire pointée* et *la croche pointée* pour unité, ce qui nous donne les douze formes ternaires. Au-dessous de ces quatre lignes à division ternaire sont placées les douze fractions $\frac{6,9,12}{2}$, $\frac{6,9,12}{4}$, $\frac{6,9,12}{8}$ et $\frac{6,9,12}{16}$; mais cette fois les fractions n'indiquent pas le nombre des unités de la mesure et le nom de ces unités, *elles indiquent le nombre des tiers contenus dans chaque mesure, et ce que le signe de chacun de ces tiers vaut par rapport à la ronde.* Ainsi: la première ligne ternaire a les trois fractions $\frac{6}{2}$, $\frac{9}{2}$, $\frac{12}{2}$, ce qui veut dire que la mesure contient 6, 9 ou 12 des caractères dont deux font une ronde; c'est-à-dire que la mesure se compose de six blanches, de neuf blanches, de douze blanches. Mais ces blanches ne représentent plus des demi-temps, comme dans les mesures $\frac{2,3,4}{1}$; maintenant, groupées trois à trois, elles représentent des tiers, et forment *deux, trois* ou *quatre groupes* de trois, selon que la mesure a *deux, trois* ou *quatre temps.* Chaque groupe de trois blanches correspond d'ailleurs à une ronde pointée, ce qui a conduit à dire que *le point après la ronde valait une blanche, et augmentait* par conséquent *la ronde de la moitié de sa valeur.* C'est sans doute cette malheureuse remarque qui aura conduit à employer le point dans la division binaire.

La deuxième ligne ternaire a les trois fractions $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{12}{4}$, ce qui veut dire que la mesure contient 6, 9 ou 12 des caractères dont quatre font une ronde; c'est-à-dire que la mesure se compose ici de 6 noires, de 9 noires ou de 12 noires; mais ces noires ne représentent plus des demi-temps, comme dans

les mesures $\frac{2.3.4}{2}$. Maintenant, groupées trois à trois, elles représentent des tiers, et forment *deux*, *trois* ou *quatre groupes de trois*, selon que la mesure est à *deux*, *trois* ou *quatre temps*. Chaque groupe de trois noires équivaut d'ailleurs à une blanche pointée, ce qui a fait dire que *le point après la blanche valait une noire*, et *augmentait* par conséquent *la blanche de la moitié de sa valeur*.

La troisième ligne ternaire a les trois fractions $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, ce qui veut dire que la mesure contient 6, 9 ou 12 des caractères dont il faut 8 pour faire une ronde; c'est-à-dire que la mesure se compose de six, de neuf ou de douze croches. Mais ces croches ne représentent plus des demi-temps, comme dans les mesures $\frac{2.3.4}{4}$; groupées trois à trois, elles représentent ici des tiers, et forment *deux*, *trois* ou *quatre groupes* de trois, suivant que la mesure est à 2, 3 ou 4 temps. Chaque groupe de trois croches équivaut d'ailleurs à une noire pointée, ce qui a fait dire que *le point après la noire valait une croche*, et *augmentait* par conséquent *la noire de la moitié de sa valeur*.

Enfin, la quatrième ligne ternaire a les trois fractions $\frac{6}{16}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{12}{16}$, ce qui veut dire que les trois mesures qu'elles représentent contiennent six, neuf ou douze des caractères dont il faut seize pour faire une ronde; c'est-à-dire que la mesure se compose de 6, 9 ou 12 doubles-croches; mais ces doubles-croches ne représentent plus des demi-temps comme dans les mesures $\frac{2.3.4}{8}$; groupées trois à trois, elles représentent ici des tiers, et forment 2, 3 ou 4 groupes de trois, suivant que la mesure est à 2, 3 ou 4 temps. Chaque groupe de trois doubles-croches équivaut d'ailleurs à une croche pointée, ce qui a fait dire que *le point après la croche valait une double-croche*, et *augmentait* par conséquent *la croche de la moitié de sa valeur*.

3° Faisons maintenant les deux remarques suivantes sur les douze mesures à division binaire, et sur les douze mesures à division ternaire.

A. Dans la division BINAIRE,

- LE NUMÉRATEUR indique le nombre des unités contenues dans la mesure → Les numérateurs 2, 3, 4, indiquent donc une mesure à 2, 3, 4 temps.
- LE DÉNOMINATEUR indique combien la *ronde* contient d'unités. → Les dénominateurs 1, 2, 4, 8, indiquent donc que la *ronde* contient 1, 2, 4, 8 des unités employées.

B. Dans la division TERNAIRE,

- LE NUMÉRATEUR indique le nombre des tiers contenus dans la mesure. → Les numérateurs 6, 9, 12, indiquent donc qu'il y a dans la mesure 6, 9, 12 tiers, ou 2, 3, 4 entiers.
- LE DÉNOMINATEUR indique combien la *ronde* contient de tiers. → Les dénominateurs 2, 4, 8, 16 indiquent donc que la *ronde* contient 2, 4, 8, 16 des tiers employés.

Donc tous les numérateurs 2, 3, 4 indiquent que la division est binaire, et que l'unité n'est pas pointée; tandis que les numérateurs 6, 9, 12, indiquent

que la **division est ternaire**, et que le signe de l'unité est pointé. En résumé:

Tous les numérateurs	2	indiquent	2	*temps, division binaire.*	}	Ici on compte les entiers de la mesure.
— —	3	—	3	*temps,* — —		
— —	4	—	4	*temps,* — —		
Tous les numérateurs	6	indiquent	2	*temps, division ternaire.*	}	Ici on compte les tiers de la mesure.
— —	9	—	3	*temps,* — —		
— —	12	—	4	*temps,* — —		

4° Quand la division est binaire, le dénominateur est toujours 1, 2, 4 ou 8, puisqu'il indique toujours que l'unité est un des quatre signes 𝅝, 𝅗𝅥, ♩, ♪ (entier, moitié, quart, huitième.)

Quand au contraire la division est ternaire, le dénominateur est toujours 2, 4, 8, 16, puisqu'il indique toujours que le signe employé comme tiers, est une moitié 𝅗𝅥, un quart ♩, un huitième ♪, ou un seizième 𝅘𝅥𝅯 de la ronde.

Dès lors, il ne peut pas plus y avoir de mesures $\frac{2}{16}$, $\frac{3}{16}$, $\frac{4}{16}$, qu'il ne peut y avoir de mesures $\frac{6}{1}$, $\frac{9}{1}$, $\frac{12}{1}$. Que dire dès lors de la mesure $\frac{3}{16}$, que l'on rencontre dans la méthode de M. Wilhem?

5° Quand on veut indiquer la mesure, on met immédiatement après l'armure de la clé la fraction qui marque la mesure à écrire; mais elle ne se marque qu'une seule fois, en tête du morceau; à moins qu'elle ne vienne à changer dans le courant du morceau: alors on écrit la fraction qui marque la nouvelle mesure. L'usage a introduit quelques modifications que voici: le $\frac{2}{2}$ s'écrit simplement **2**, ou 𝔠; le $\frac{4}{4}$ se marque simplement **4** ou **C**; le $\frac{3}{4}$ s'écrit simplement **3**; toutes les autres s'écrivent par leurs fractions.

6° Les musiciens désignent, par le nom de *mesures simples,* les douze formes binaires, $\frac{2,3,4}{1}$, $\frac{2,3,4}{2}$, $\frac{2,3,4}{4}$, $\frac{2,3,4}{8}$, et par le nom de *mesures dérivées,* les douze formes ternaires, $\frac{6,9,12}{2}$, $\frac{6,9,12}{4}$, $\frac{6,9,12}{8}$, $\frac{6,9,12}{16}$. Ces expressions sont tout à fait absurdes; les tiers ne dérivent pas plus des moitiés que les moitiés ne dérivent des tiers. Du reste, les solfèges ont tout-à-fait perdu le système général des mesures: en voici la preuve puisée dans le livre de B. Wilhem, tome 1, page 135.

TABLEAU GÉNÉRAL DES MESURES (B. WILHEM.)

MESURES SIMPLES indiquées par un seul chiffre.	MESURES COMPOSÉES contenant plus d'une ronde.	MESURES DÉRIVÉES contenant moins d'une ronde.
C ou **4**, 𝔠 ou **2**, **3**.	$\frac{2}{1}, \frac{6}{2}, \frac{6}{4}, \frac{3}{1}, \frac{3}{2}, \frac{9}{2}, \frac{9}{4}, \frac{4}{2}, \frac{12}{4}$.	$\frac{2}{4}, \frac{2}{8}, \frac{6}{8}, \frac{6}{16}, \frac{3}{4}, \frac{3}{8}, \frac{3}{16}, \frac{9}{8}, \frac{12}{8}$,

En voyant un pareil tableau, on se demande avec étonnement quelle idée

B. Wilhem pouvait se faire de la mesure, et quelles idées il pouvait communiquer à ses élèves?

Analysons un peu ce tableau, en le comparant au tableau intégral des mesures; c'est le seul moyen de savoir ce qui lui manque et ce qu'il a de trop.

Tableau intégral des mesures.	Tableau des mesures admises par Wilhem.
$\frac{2}{1}$, $\frac{3}{1}$, $\frac{4}{1}$ — $\frac{6}{2}$, $\frac{9}{2}$, $\frac{12}{2}$.	$\frac{2}{1}$, $\frac{3}{1}$, • $\frac{6}{2}$, $\frac{9}{2}$, •
$\frac{2}{2}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{12}{4}$.	$\frac{2}{2}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{2}$. $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{12}{4}$. Plus 3 temps
$\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$ $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$.	$\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$. $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$. et $\frac{3}{16}$.
$\frac{2}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{8}$ $\frac{6}{16}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{12}{16}$.	$\frac{2}{8}$, $\frac{3}{8}$, • $\frac{6}{16}$, • •

En comparant ces deux tableaux, on fera les trois remarques suivantes:

1° Wilhem a négligé cinq mesures, on ne sait pas pourquoi; ce sont les mesures $\frac{4}{1}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{12}{2}$, $\frac{9}{16}$ et $\frac{12}{16}$. (Vérifiez.)

2° Il admet deux fois la mesure $\frac{3}{4}$, une fois sous le nom de *trois-quatre*, et une autre fois sous le nom de *trois;* or, comme il admet les 4 mesures $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ et $\frac{3}{8}$ et qu'il n'y a pas d'autre mesure ayant 3 pour numérateur, il faut bien que la mesure à trois temps soit une des quatre citées: c'est le $\frac{3}{4}$, souvent désigné dans les livres sous le nom de trois temps.

3° Enfin, il a créé la mesure $\frac{3}{16}$ qui ne peut exister; quand trois est numéteur (1), il marque des entiers, et on ne peut dépasser 8 comme dénominateur; et quand 16 est dénominateur, le numérateur ne peut-être plus petit que six, puisqu'il marque des tiers et non des entiers. On voit bien que les solféges eux-mêmes ne comprennent rien à leur écriture; c'est nous qui sommes obligés de la leur débrouiller.

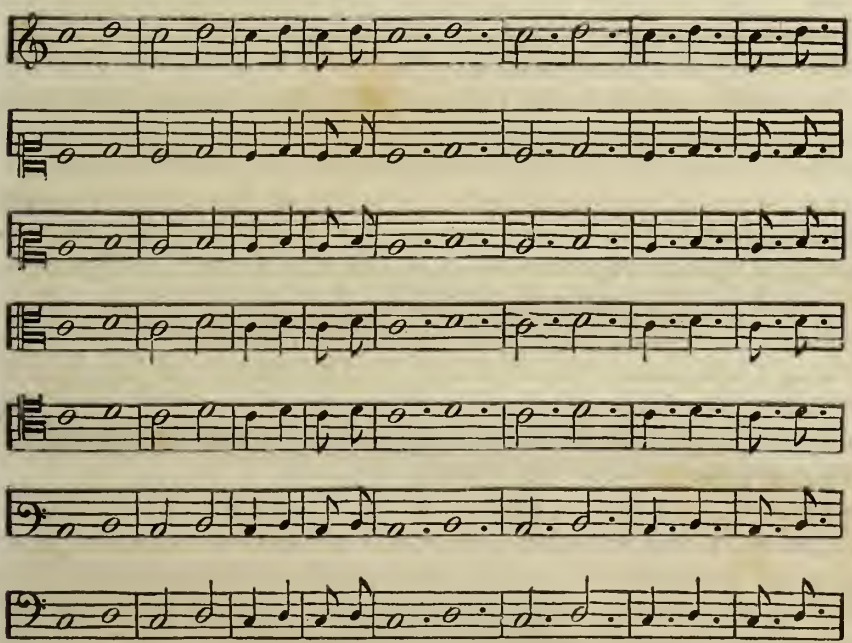
Quand on compare cet horrible galimatias de mesures, galimatias rendu cent fois plus horrible encore par l'habitude des auteurs de mêler perpétuellement entre elles les fractions qui appartiennent à des unités différentes, quand on compare, dis-je, ces débris informes d'un système marqué au coin de l'enfance de l'art, à l'écriture si simple, si précise, si admirablement lisible de Galin, on ne peut s'empêcher de gémir profondément de voir l'esprit humain s'amuser à embrouiller les questions les plus simples, au point que lui-même ne sait plus comment s'en tirer. La musique est une chose *facile, très-facile,* et accessible à tous en très peu de temps, si l'on veut prendre des signes simples pour rendre les idées. Eh bien, aujourd'hui, et en conservant cette écriture, elle est complétement inintelligible, et à tout jamais mise hors de la portée des masses.

---

(1) Je ne m'arrête pas à relever cette niaiserie de la mesure à un temps; c'est une mesure très vive à trois temps.

Voici un petit exemple de cet abus des signes, abus qui devient tout-à-fait monstrueux quand on le prend en mode composé, c'est-à-dire quand on prend en même temps le signe de mesure et la clé. Qu'il s'agisse d'écrire une mesure composée de deux unités, et contenant, par exemple, l'air *ut-ré,* voici comment l'écrira Galin dans tous les cas possibles | 1 2 |: rien de plus simple, rien de plus clair. Voici maintenant les *cinquante-six manières* d'écrire cette seule idée en employant l'écriture usuelle de la musique. Les huit signes de l'unité donneront huit formes, et ces huit formes pourront s'écrire sur chacune des sept clés. (Je passe la *clé sol* au n° 1, parce qu'elle met *l'ut* au même numéro que la *clé fa* au n° 7).

Cinquante-six manières d'écrire *ut-ré* en deux temps égaux.



Du reste, l'immense difficulté de cette écriture est telle que, depuis longtemps, on a senti le besoin de simplification, et l'on a abandonné un grand nombre des 24 formes: ainsi, pour la division binaire, on ne rencontre presque plus que les cinq formes suivantes $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, appelées $\frac{2}{4}$, 3 ou $\frac{3}{4}$ et $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{3}{8}$, qui est la mesure ordinairement usitée pour la valse; quelques auteurs emploie encore le $\frac{3}{2}$: tout le reste est presque inusité. Dans la division ternaire, on a presque tout laissé de côté, moins les trois formes $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ et $\frac{12}{8}$.

Puisqu'on en est rendu là, pourquoi ne pas aller jusqu'au bout, et ne pas faire une réforme complète, qui rende la musique accessible à tous. N'ayez

plus qu'un signe d'unité, LA NOIRE ; que le point soit exclusivement réservé aux prolongations ; que le zéro remplace tous les signes de silence, et que l'on mette toujours ensemble, dans le même groupe, toutes les parties qui appartiennent à la même unité, le tout parfaitement distinct des unités voisines. Alors vous aurez fait la moitié du chemin : la mesure sera bien écrite. Restera l'intonation ; eh bien, ici encore, rien de plus facile qu'une réforme intégrale et qui rendra la portée aussi claire que les chiffres. (Je ne parle ici que sous le point de vue de la pratique, et en ne m'occupant que de la musique vocale ; quant à la théorie, rien ne peut remplacer le chiffre : y renoncer, c'est retomber dans le chaos dont nous avons tant de peine à sortir).

Voici comment on peut rendre la lecture de l'intonation facile sur la portée ; il faut :

1° Supprimer l'armure de la clé, et écrire en toutes lettres le ton du morceau au-dessus de la première ligne ; ainsi, au lieu de mettre *deux dièses à la clé,* on écrirait *ton de ré ;* au lieu de mettre trois bémols, on écrirait ton *de mi bémol ;* et ainsi des autres tonalités.

2° La clé n'ayant plus jamais d'armure, convenir de placer la tonique toujours sur le même barreau, en appelant ce barreau *ut.* (Il va sans dire que l'*ut* est pris, d'après le diapason, à la hauteur de la tonique indiquée.) De cette manière les barreaux représentant toujours les mêmes notes, on apprend en huit jours à les lire couramment, et la lecture de la musique n'est plus rien.

On peut, si l'on veut, adopter pour tonique le barreau n° 6, ce qui met l'*ut* à la place que lui donne la clé de *sol ;* de cette manière, tous les musiciens liraient immédiatement notre notation, et bien plus facilement que la leur, puisqu'ils chanteraient toujours en *ut majeur* ou en *la mineur,* sauf les modulations. Ce système ne présente aucun inconvénient.

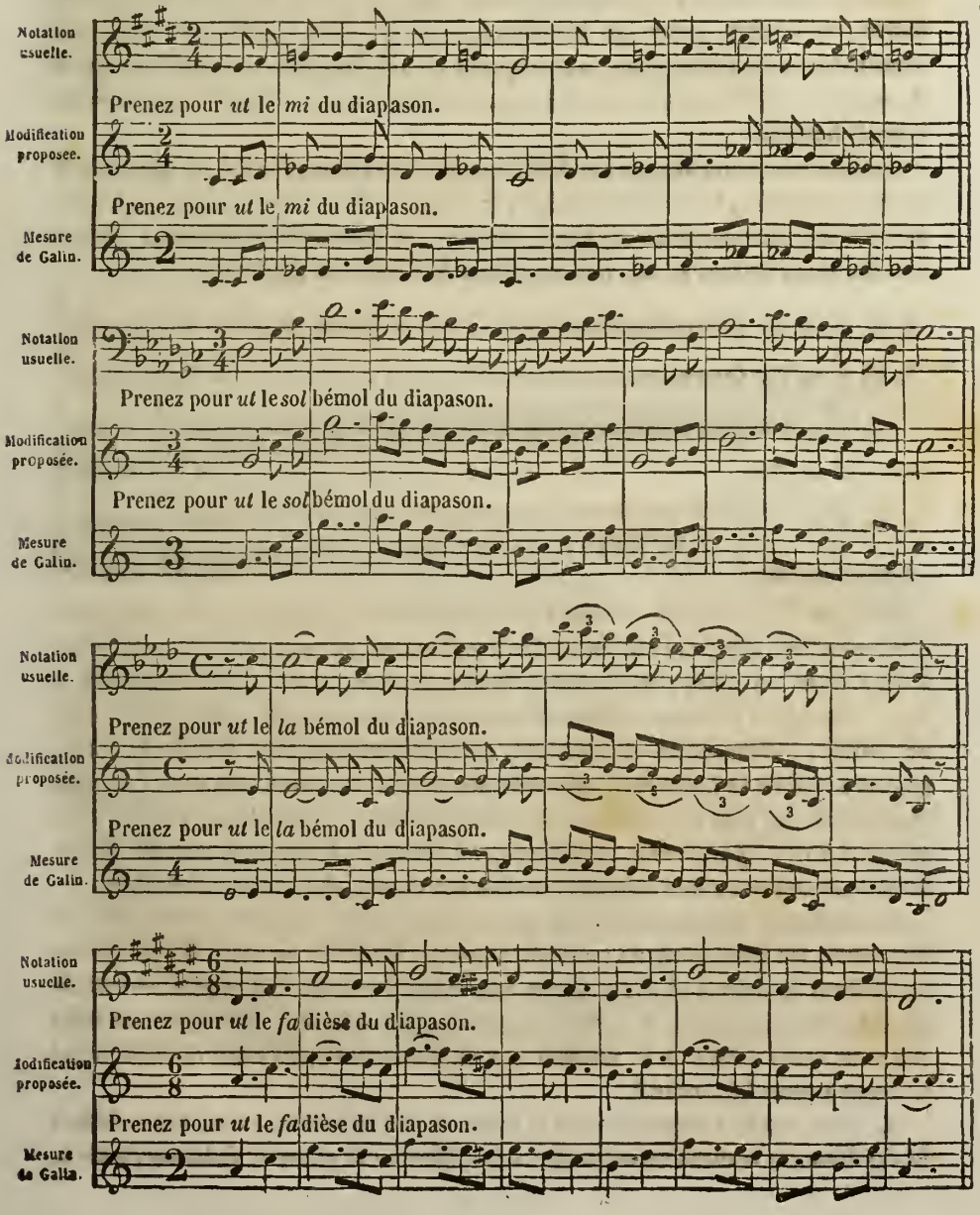
Si l'on voulait, on pourrait appliquer à la note la barre du dièse ou du bémol, comme l'a fait Galin pour le chiffre ; de cette manière, le caractère serait toujours parfaitement clair, et il ne faudrait pas deux signes pour un. Voici un exemple de cette écriture telle que je la conçois : on peut du reste employer simultanément les modifications de mesure et d'intonation, ce qui est le mieux, ou ne prendre que l'une ou l'autre modification : les deux choses sont indépendantes l'une de l'autre.

Dans la méthode instrumentale que nous publierons bientôt, nous donnerons la portée proposée par FOURIER pour remplacer celle qui est employée aujourd'hui. Cette portée sera surtout utile pour les instruments qui parcourent plusieurs octaves

La ***première ligne de chaque groupe*** présente un fragment d'air écrit avec la notation usuelle.

La deuxième ligne de chaque groupe présente le même air écrit en langue d'*ut*, avec l'indication de prendre l'*ut* à la hauteur du *mi*, du *jeu*, du *leu*, *du fè*, selon la tonalité du morceau : de cette manière on chante dans le ton indiqué, en n'employant qu'une langue majeure et une langue mineure, et l'on n'a pas l'ennui perpétuel de la transposition. Il n'y a aucun inconvénient à adopter immédiatement cette modification ; les personnes habituées à l'ancienne manière liront ceci plus vite encore, puisque le morceau est en *ut majeur* ou en *la mineur*.

La troisième ligne présente la même modification que la deuxième, plus l'écriture de Galin pour la mesure. Le gros point noir représente le son articulé ; le petit point noir exprime la prolongation et le zéro représente le silence. Cette écriture est irréprochable.



Du métronome; manière de marquer la durée absolue. Le métronome étant un pendule dont la longueur varie à volonté, il suffit d'indiquer une longueur fixe de ce pendule pour être sûr qu'il donnera des oscillations régulières. Le compositeur peut donc dire: donnez à votre pendule telle longueur, et prenez *pour unité de temps le temps qui s'écoule d'une oscillation à l'autre.* De cette manière, on prend la durée comme on prend la tonique; et de même que, grâce au diapason, on n'a plus besoin que d'une langue majeure et d'une langue mineure, de même, grâce au métronome, on n'a plus besoin que d'un seul signe d'unité. De cette façon, la musique se trouve immédiatement débarrassée de toutes les difficultés qui ne lui sont pas inhérentes, et dont l'avait écrasée l'esprit humain.

Comme les compositeurs emploient encore six signes d'unité : la blanche, la noire, la croche, la blanche pointée, la noire ou la croche pointée, on trouve en tête des morceaux de musique une des six indications suivantes, précédée des deux lettres M. M., qui signifient *Métronome de Maëlzel*:

M. M. 𝅗𝅥 = 36. Cette indication signifie qu'il faut, par minute, 36 𝅗𝅥, ou 72 ♩, ou 144 ♪

M. M. ♩ = 72. Cette indication signifie qu'il faut, par minute, 36 𝅗𝅥, ou 72 ♩, ou 144 ♪

M. M. ♪ = 144. Cette indication signifie qu'il faut, par minute, 36 𝅗𝅥, ou 72 ♩, ou 144 ♪

M. M. 𝅗𝅥. = 24.
M. M. ♩. = 48.
M. M. ♪. = 96.
} Chacune de ces trois indications signifie qu'il faut, par minute. . . . . {
24 𝅗𝅥. ou 36 𝅗𝅥
48 ♩. ou 72 ♩
96 ♪. ou 144 ♪

Du reste, j'ai pris pour exemple les nombres 36, 72, 144, 24, 48 et 96; mais il va sans dire que j'ai pris ces chiffres au hasard, et que l'on peut rencontrer à leur place un chiffre quelconque. Enfin, comme il serait fort ennuyeux et fort difficile de partager soi-même une minute en 40, 60, 150 parties, plus ou moins, l'instrument est construit de telle façon qu'une échelle graduée, placée derrière le balancier, présente écrits tous les nombres que l'on peut rencontrer en tête du morceau, devant l'un des six caractères que j'ai indiqués; il suffit, pour avoir le mouvement marqué, *de mettre le curseur du balancier devant le nombre indiqué;* l'oscillation donne alors l'unité cherchée.

Du Rhythme. Le rhythme ne se marque pas dans la musique; cela n'est pas étonnant, les musiciens ne peuvent parvenir à définir ce mot. Voyez plutôt: B. Wilhem le définit ainsi: « *Le rhythme musical résulte d'un emploi caractéristique des diverses valeurs de notes.* » Qu'est-ce que cela veut dire? Quel est celui des cent mille élèves de B. Wilhem qui ait jamais compris cette définition qui se trouve page 88, tome 2.

M. Fétis, dans la *Musique mise à la portée de tout le monde*, Paris, 1830, définit le rhythme de la manière suivante: « *La différence de vitesse et de lenteur,* RANGÉE

DANS UN ORDRE RÉGULIER QUELCONQUE, *constitue le rhythme en musique.*» Cette définition ne le cède en rien à la précédente pour la clarté et la précision; *elle est à la portée de tout le monde.*

Enfin, et pour en finir, M. Busset, dans sa *Musique simplifiée dans sa théorie et dans son enseignement,* Paris, sans date, dit, page 49: « Le sentiment du rhythme « résulte de la division d'une certaine durée de temps par une succession de « bruits ou de sons qui frappent l'oreille à des intervalles égaux, ou sous-mul- « tiples de ceux-ci. » Certes, cette définition n'est pas moins *simplifiée* que les précédentes; mais je le demande à tout homme de bon sens, est-ce avec des définitions pareilles que l'on simplifie les sciences et qu'on les met à la portée de tout le monde. Évidemment des définitions semblabes prouvent que les musiciens ne se font pas encore une idée nette et bien précise du rhythme. Je suis, je l'avoue de l'avis du poète:

« Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement;
« Et les mots, pour le dire, arrivent aisément. »

CHAPITRE SEPTIÈME.

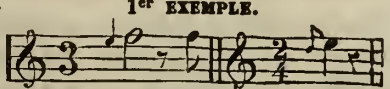
Ici devrait se borner notre tâche, car nous fesons un livre élémentaire, et non un livre de chant perfectionné; toutefois, comme les signes du chant perfectionné se rencontrent perpétuellement dans la moindre romance, nous allons consacrer encore quelques pages à l'explication abrégée de ces signes, que je vais passer en revue l'un après l'autre.

A. *Des* PETITES NOTES.

Souvent on rencontre dans des mesures, complètes d'ailleurs, des notes plus petites que les autres, et qui sont en supplément dans la mesure; c'est-à-dire qu'on peut ne pas les chanter, si l'on veut, et la mesure n'en est pas moins complète. Mais on peut les chanter, et alors leur durée est prise sur la note qui précède ou sur celle qui suit: ici se présente encore, pour le lecteur, une énigme à déchiffrer. Tâchons de débrouiller un peu ce chaos, autant du moins que nous le pourrons; car il est difficile d'expliquer clairement ce qui est écrit d'une manière obscure. Voici à peu près ce que l'on peut dire de précis:

1° Une petite note, lorsqu'elle a cette forme (♩), ou celle-ci (♪) (noire ou croche) prend, pour sa durée, *la moitié de la note suivante:*

1er EXEMPLE.

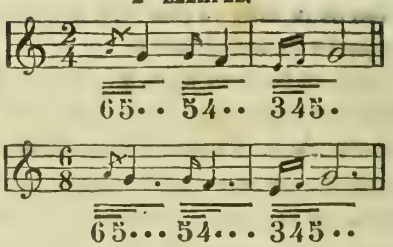


Traduction: 3 4 04 230

2° Une petite note, lorsqu'elle a cette forme (𝅘𝅥𝅯), ou celle-ci (𝅘𝅥𝅰), ou cette autre 𝅘𝅥𝅱 (croche barrée ou double-croche), prend pour sa durée:

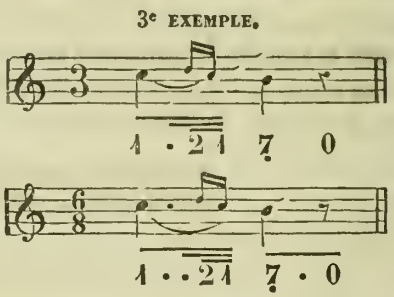
$\frac{1}{8}$ d'unité dans la division binaire
$\frac{1}{12}$ d'unité dans la division ternaire
} sur la durée de la *note suivante.*

2e EXEMPLE.



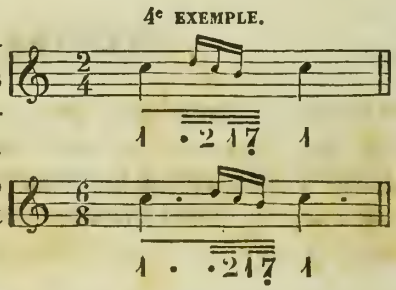
3° Quand deux petites notes, à intervalles de seconde l'une de l'autre, produisent, avec la *note qui les précède*, un groupe dont les extrémités sont semblables, c'est-à-dire formées par la même note, leur durée est encore évaluée par la règle 2e, *mais elles sont prises sur la note précédente.*

3e EXEMPLE.

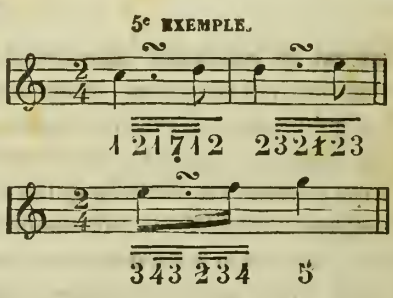


4° *Le gruppetto*, (petit groupe) se compose de trois notes consécutives, dont les limites ne peuvent excéder une tierce mineure, soit en montant, soit en descendant. Chacune des notes du gruppetto est évaluée, pour sa durée, d'après la règle 2, et est *prise sur la note précédente.*

4e EXEMPLE.



5° *Autre gruppetto.* Le signe ∾ indique qu'il faut ajouter à l'endroit où il se trouve un groupe de quatre notes. Voici comment: 1° on monte d'une seconde (majeure ou mineure); 2° on redescend cette seconde; 3° on redescend encore une seconde mineure, et 4° on remonte cette seconde mineure; cette opération remet le chant où il était avant le gruppetto.

5e EXEMPLE.

Espérons que l'époque n'est pas loin où les compositeurs comprendront que la première chose à faire quand on écrit, c'est de le faire d'une manière claire, nette, précise, qui soit saisie par tous, et qui n'expose pas à faire des contre-sens continuels, faute de pouvoir lire des caractères absurdes.

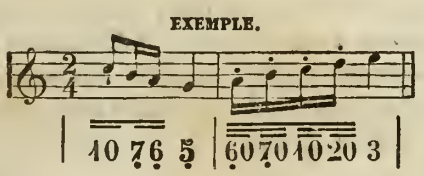
B. *Du* TRILLE *(tr) et du* MORDANT (∿).

Ces deux signes indiquent qu'il faut frapper rapidement et avec égalité la note qui en est marquée, contre le son immédiatement supérieur ou inférieur. Je n'en dis pas davantage pour ces deux signes, parce que leur exécution dépend d'exercices de la voix étrangers à ce qui se pratique dans un cours élémentaire.

C. *Des* NOTES DÉTACHÉES *ou* PIQUÉES.

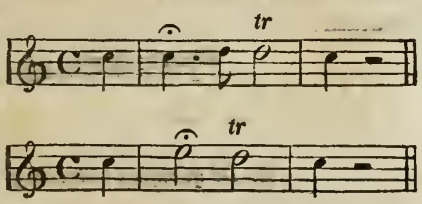
Quelquefois on trouve, au-dessus ou au-dessous de certaines notes, des espèces de virgules ou de points; on ne doit donner à la note qui est surmontée de l'un de ces points que la moitié de sa valeur; la 2e moitié est un silence.

EXEMPLE.

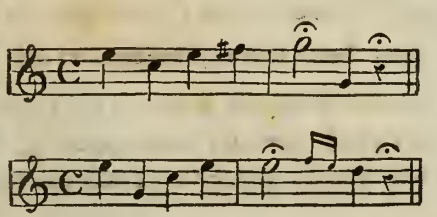


D. *Du signe* 𝄐 *appelé* POINT D'ORGUE, POINT DE REPOS, POINT D'ARRÊT, POINT DE SUSPENSION.

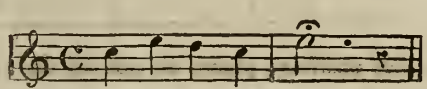
1° Le signe 𝄐 se nomme *point d'orgue* ou *point final*, lorsque le son qui le porte est suivi d'une note qui a le signe du trille *(tr)*; alors, prolongez autant que vous le voudrez, et ajoutez, si cela vous plaît, quelques traits; mais finissez par le trille.



2° Le signe 𝄐 se nomme *point de repos*, *lorsqu'entre un son et un silence qui en sont couverts il se trouve un son qui en est exempt.* Alors il signifie: prolongez autant que vous voudrez, et ajoutez, si cela vous plaît, quelques traits entre la note qui porte le point d'orgue et la note suivante.

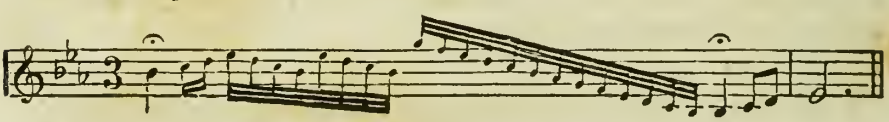


3° Le signe 𝄐 se nomme encore *point de repos*, quand il se trouve sur *un son qui dure au moins deux unités* et *qui est suivi d'un silence;* alors il signifie: prolongez autant que vous le voudrez, mais sans ajouter aucun autre son à la notation



4° Le signe 𝄐 se nomme *point d'arrêt ou de suspension*, quand il se trouve sur un *son qui ne dure pas plus d'une unité*, et *que ce son est suivi d'un silence couvert du même signe*. Il signifie alors : attaquez nettement et abandonnez aussitôt après a note qu'il couvre.

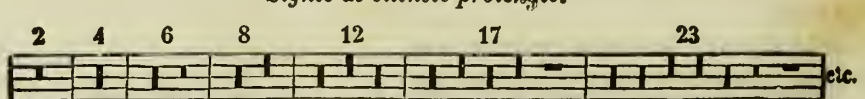
On voit que ce signe 𝄐 a trois significations différentes : il eût été plus rationnel de créer trois signes différents, puisqu'il y avait trois idées à exprimer.

Quelquefois le compositeur indique la manière de remplir la durée que le point d'orgue laisse à la disposition de l'exécutant. Dans ce cas, il se sert de notes plus petites que celle du chant mesuré, et il les distribue en groupes, ou il se contente de les réunir sous un ou plusieurs traits qui les recouvrent en totalité. Exemple :

Voici encore une espèce de point d'orgue sous-entendu ; on n'écrit pas le point d'orgue, mais on fait comme s'il y en avait un ; c'est le trait de chant facultatif :

E. *De quelques autres signes employés dans la musique.*

Ce signe < signifie *renforcez le son;* celui-ci > signifie *diminuez le son.* Un *F* veut dire fort ; *FF* très-fort. Un *P* veut dire doucement ; *PP* très-doucement. Deux barres précédées ou suivies de deux points :||, ||: veulent dire : chantez deux fois la phrase qui vient avant les deux points :||, ou la phrase qui vient après les deux points ||: . Quand il y a quatre points :||:, cela veut dire de chanter deux fois chacune des deux phrases.

Signes de silences prolongés.



Ces chiffres, placés au-dessus des mesures, indiquent *le nombre des mesures de silence.*

FIN.

Procédés de Tantenstein et Cardel, 90, rue de la Harpe.

TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES.

Pages.

Pourquoi la musique est si peu répandue en France. 7
Conditions que doit remplir une bonne méthode d'enseignement. 10
Les solféges remplissent-ils ces conditions. 11
Absurdité du ton absolu. 14
Les solféges ne sont que de simples recueils de musique (GALIN). 14
Notre méthode satisfait-elle aux conditions que ne remplissent pas les solféges. 15
Galin n'a pas laissé de méthode pratique. 22
Concours général entre les diverses méthodes de musique. Conditions du concours. 22
Compte-rendu de l'expérience musicale faite à LYON en 1842-43. 25
Post-scriptum. Opinion de M. DANJOU sur les résultats produits par la méthode de B. WILHEM. 30
AVIS IMPORTANT. Division générale de l'ouvrage. 31

PREMIÈRE PARTIE.

ÉTUDE PRATIQUE DE L'INTONATION ET DE LA MESURE.

Manière de représenter les notes. 34
L'étude de l'intonation contient *trois classes d'exercices* :
Première classe. Étude de la gamme d'UT, *mode majeur.* 36
Deuxième classe. Étude de la gamme de LA, *mode mineur.* 54
Troisième classe. Étude des *modulations.* 67
Comment il faut étudier les exercices d'intonation. 34

PREMIÈRE CLASSE D'EXERCICES. Étude de la gamme d'UT, *mode majeur*, en douze séries d'exercices. 36

PREMIÈRE SÉRIE. Étude des notes 1 2 3 4 5 5 4 3 2 1. 36
DEUXIÈME SÉRIE. Étude des notes 1 7 6 5 5 6 7 1. 39
TROISIÈME SÉRIE. Étude des notes 1 2 3 4 5 6 7 1 1 7 6 5 4 3 2 1. 41
— Étude des notes 1 3 5 1 1 5 3 1. 42
QUATRIÈME SÉRIE. Étude des notes 1 7 6 5 4 3 2 1 7 6 5 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1. 43
— Étude des notes 1 5 3 4 5 5 1 3 5 1. 44
— Étude des notes 1 6 4 2 7 5 5 7 2 4 6 1. 45
CINQUIÈME SÉRIE. Étude des notes 1 3 5 1 4 6 7 2 5. 45
SIXIÈME SÉRIE. Étude des notes 5 1 3 6 1 4 5 7 2. 46
SEPTIÈME SÉRIE. Étude des notes 1 5 3, 1 6 4, 7 5 2. 47
HUITIÈME SÉRIE. Étude des notes 1 3 5, 1 3 6, 7 2 4. 47
— Étude des notes 5 1 3, 6 1 3, 4 7 2. 48
— Étude des notes 1 5 3, 1 6 3, 7 4 2. 48

Pages.

Neuvième série. Étude des notes 135, 246, 735. 48
— Étude des notes 513, 624, 573. 49
— Étude des notes 153, 264, 753. 49
Dixième série. Étude des notes 135, 1246, 7245. 49
— Étude des notes 135, 1346, 7246. 50
— Étude des notes 135, 1356, 7235. 50
Onzième série. Étude des gammes harmoniques majeures, pour l'étendue de la voix humaine. 51
Douzième série. Étude des marches harmoniques majeures, pour l'étendue de la voix humaine. 53

DEUXIÈME CLASSE D'EXERCICES. Étude de la gamme de LA, *mode mineur*, en douze séries d'exercices. 54
Première série. Étude des notes 67123—32176. 54
Deuxième série. Étude des notes 6543—3456. 55
Troisième série. Étude des notes 67123456—65432176. 56
— Étude des notes 6136—6316. 57
Quatrième série. Étude des notes 654321765 43 — 34567123456. 57
— Étude des notes 63163—36136. 59
— Étude des notes 642753—357246. 59
Cinquième série. Étude des notes 613, 624, 573. 60
Sixième série. Étude des notes 361, 462, 357. 60
Septième série. Étude des notes 631, 642, 537. 61
Huitième série. Étude des notes 613, 614, 572. 61
— Étude des notes 361, 461, 257. 61
— Étude des notes 631, 641, 527. 62
Neuvième série. Étude des notes 613, 724, 513. 62
— Étude des notes 361, 472, 351. 62
— Étude des notes 631, 742, 531. 63
Dixième série. Étude des notes 613, 6724, 5723. 63
— Étude des notes 613, 6124, 5724. 63
— Étude des notes 613, 4613, 5713. 64
Onzième série. Étude des gammes harmoniques mineures, pour l'étendue de la voix humaine. 64
Douzième série. Étude des marches harmoniques mineures, pour l'étendue de la voix humaine 67

TROISIÈME CLASSE D'EXERCICES. Étude des dièses et des bémols (modulations) en dix séries d'exercices. 67
— Comment on apprend à faire les dièses. 68

Pages.

Première série. Dièses. 68
— Comment on apprend à faire les bémols. 69

Première série bis. Bémols. 70

Deuxième série. Étude des dièses et des bémols en montant et en descendant la gamme. 70
— Premier groupe. Dièses seuls. 70
— Deuxième groupe. Bémols seuls. 71
— Troisième groupe. Dièses et bémols réunis. 71

Troisième série. Étude du fa *dièse* et du si *bémol*. 72
— Premier groupe. Fa dièse accidentel pris en descendant, et si bémol accidentel pris en montant. 72
— Deuxième groupe. Fa dièse accidentel pris en montant, et si bémol accidentel pris en descendant. 73
— Troisième groupe. Fa dièse et si bémol accidentels pris ensemble. 75
— Quatrième groupe. Fa dièse et si bémol fondamentaux, pris par degrés conjoints. 75
— Cinquième groupe Fa dièse et si bémol fondamentaux, pris par degrés disjoints. 77

Quatrième série. Étude de l'ut *dièse* et du mi *bémol*. 78
— Premier groupe. Ut dièse accidentel pris en descendant, et mi bémol accidentel pris en montant. 78
— Deuxième groupe. Ut dièse accidentel pris en montant, et mi bémol accidentel pris en descendant. 79
— Troisième groupe. Ut dièse et mi bémol fondamentaux pris par degrés conjoints. 81
— Quatrième groupe. Ut dièse et mi bémol fondamentaux pris par degrés disjoints. 82

Cinquième série. Étude du sol *dièse* et du la *bémol*. 83
— Premier groupe. Sol dièse accidentel pris en descendant, et la bémol accidentel pris en montant. 83
— Deuxième groupe. Sol dièse accidentel pris en montant, et la bémol accidentel pris en descendant. 84
— Troisième groupe. Sol dièse et la bémol fondamentaux pris par degrés conjoints. 86
— Quatrième groupe. Sol dièse et la bémol fondamentaux pris par degrés disjoints. 87

Sixième série. Étude du ré *dièse* et du ré *bémol*. 88
— Premier groupe. Ré dièse accidentel pris en descendant et ré bémol accidentel pris en montant. 88
— Deuxième groupe Ré dièse accidentel pris en montant et ré bémol accidentel pris en descendant. 89
— Troisième groupe. Ré dièse et ré bémol fondamentaux pris par degrés conjoints. 91
— Quatrième groupe. Ré dièse et ré bémol fondamentaux pris par degrés disjoints. 92

Septième série. Étude du la *dièse* et du sol *bémol*. 92
— Premier groupe. La dièse accidentel pris en descendant et sol bémol accidentel pris en montant. 92
— Deuxième groupe, La dièse accidentel pris en montant et sol bémol accidentel pris en descendant. 93
— Troisième groupe. La dièse et sol bémol fondamentaux pris par degrés conjoints. 96

Huitième série. Étude du mi *dièse* et de l'ut *bémol* fondamentaux. 96

Pages.

NEUVIÈME SÉRIE. Étude du si *dièse* et du FA *bémol* fondamentaux. 97
DIXIÈME SÉRIE. Étude des gammes chromatiques et de la gamme enharmonique. 97
— Gamme chromatique par dièses. 97
— Gamme chromatique par bémols. 98
— Gamme enharmonique. 98

QUATRIÈME CLASSE. Étude pratique de la mesure, trois series d'exercices. 99
— Langue des durées. Premier tableau, coupes binaires. 101
— — Deuxième tableau, coupes ternaires. 102
— Conseils sur la manière d'étudier les tableaux de mesure. 103

PREMIÈRE SÉRIE, DIVISION BINAIRE. Tableau général des coupes. 105
Exercices sur les coupes des deux premières colonnes du tableau général. 106
— Premier groupe. Étude des entiers et des moitiés réunis, sans silences. 4 temps. 106
— Deuxième groupe. Étude des entiers et des moitiés, avec silences. 4 temps. 107
— Troisième groupe. Étude des entiers et des moitiés avec silences aux temps forts. 4 temps. 108
— Quatrième groupe. Étude des entiers et des moitiés avec silences aux temps forts. 3 temps. 109
Exercices sur les coupes des trois premières colonnes du tableau général. 110
— Premier groupe. Étude des entiers, des moitiés et des quarts réunis, sans silences. 110
— Deuxième groupe. Étude des entiers, des moitiés et des quarts réunis, avec silences. 111
— Troisième groupe. Étude des entiers, des moitiés et des quarts réunis, avec silences au temps fort. 112
Exercices sur les coupes des deux dernières colonnes du tableau général. 97 *bis.*
— Un groupe. Étude des moitiés, des quarts et des huitièmes réunis, deux temps. 97 *bis.*
DEUXIÈME SÉRIE, DIVISION TERNAIRE. Tableau général des principales coupes. 98 *bis.*
Exercices sur les coupes de la première colonne du tableau général. 99 *bis.*
— Un groupe. Étude des entiers et des tiers réunis, avec silences, 2 temps. 99 *bis.*
Exercices sur les coupes des deux premières colonnes du tableau général. 100 *bis.*
— Un groupe. Étude des entiers, des tiers et des sixièmes réunis, avec silences, 2 temps. 100 *bis.*
Exercices sur les coupes de la troisième colonne du tableau général. 101 *bis.*
— Un groupe. Étude des tiers et des neuvièmes réunis, avec silences, 2 temps. 101 *bis.*
TROISIÈME SÉRIE, DIVISION MIXTE. 102 *bis.*
— Premier groupe. Étude des entiers, des moitiés et des tiers reunis, 3 temps. 102 *bis.*
— Deuxième groupe. Étude des quarts et des sixièmes réunis, 3 temps. 103 *bis.*
APPLICATION DES CONNAISSANCES ACQUISES. 104 *bis.*
Conseils aux commençants, sur la manière d'étudier seul un air. 104 *bis.*
Manière de lire les canons, quand on veut les chanter en parties. 104 *bis.*
SOIXANTE-QUATORZE DUOS, TRIOS OU QUATUORS, EN CANONS, TIRÉS DE HAPPICH, HERING, GLASER, HAYDN, GABBARDI, SCHULTZ, SILCHER, ETC. 105 *bis.*

DEUXIÈME PARTIE.

TRANSPOSITION ; MESURE SUR LA PORTÉE.

Pages

La deuxième partie contient trois classes d'exercices.
Première classe. Étude de la transposition seule. 113
Deuxième classe. Étude simultanée de la transposition et des modulations. 130
Troisième classe. Étude pratique de la mesure sur la portée. 173

PREMIÈRE CLASSE D'EXERCICES. Étude de la transposition, sans modulations. Deux séries d'exercices. 113
Portée musicale (Ecriture de la musique sur la). 113
Position absolue des clés sur la portée. 115
Remarques importantes pour apprendre à trouver facilement le nom des barreaux. 116
Quand il convient de commencer l'étude de la transposition. 117

PREMIÈRE SÉRIE. Exercices préparatoires sur les huit clés. 118

DEUXIÈME SÉRIE. Exercices sur les huit clés. 122

DEUXIÈME CLASSE. Étude simultanée de la transposition et des modulations. 130
Quand et comment il convient de faire cette étude. 130
Écueils à éviter. 132
Recherche du barreau tonique. 132
Bécarre, dièses et bémols accidentels. 133

PREMIÈRE SÉRIE *Dièse* précédé et suivi de la note supérieure. 135
PREMIÈRE SÉRIE BIS. *Bémol* précédé et suivi de la note inférieure. 137
DEUXIÈME SÉRIE. *Dièse pris en descendant*, précédé de la note supérieure. 139
DEUXIÈME SÉRIE BIS. *Bémol pris en montant*, précédé de la note inférieure. 140
TROISIÈME SÉRIE. *Dièse pris en descendant*, intervalles chromatiques. 141
TROISIÈME SÉRIE BIS. *Bémol pris en montant*. intervalles chromatiques. 142
QUATRIÈME SÉRIE. *Dièse pris en descendant*, suivi de la note supérieure, tierces. 143
QUATRIÈME SÉRIE BIS. *Bémol pris en montant*, suivi de la note infér. ; tierces. 144
CINQUIÈME SÉRIE. *Dièse pris en montant*, suivi de la note supérieure. 145
CINQUIÈME SÉRIE BIS. *Bémol pris en descendant*, suivi de la note inférieure. 146
SIXIÈME SÉRIE. *Dièse pris en montant*, privé quelquefois de la note supérieure. 147
SIXIÈME SÉRIE BIS. *Bémol pris en descendant*, privé quelquefois de la note inférieure. 148
SIXIÈME SÉRIE TER. *Dièse et bémol*, par degrés conjoints. 149
SEPTIEME SÉRIE. *Dièse pris en montant*, intervalles chromatiques. 149
SEPTIÈME SÉRIE BIS. *Bémol pris en descendant*, intervalles chromatiques. 151
HUITIÈME SÉRIE. *Dièse pris en descendant*, à intervalle de tierce. 153
HUITIÈME SÉRIE BIS. *Bémol pris en montant*, à intervalle de tierce. 154
NEUVIÈME SÉRIE. *Dièse pris en montant*, à intervalle de tierce. 155
NEUVIÈME SERIE BIS. *Bémol pris en descendant*, à intervalle de tierce. 157
DIXIÈME SÉRIE. *Dièse* pris à intervalle de quarte. 158
DIXIÈME SÉRIE BIS. *Bémol* pris à intervalle de quarte. 159
ONZIÈME SÉRIE. *Dièse* pris à intervalle de quinte. 160
ONZIÈME SÉRIE BIS. *Bémol* pris à intervalle de quinte. 161
DOUZIÈME SÉRIE. *Dièse* pris à intervalle de sixte. 162
DOUZIÈME SÉRIE BIS. *Bémol* pris à intervalle de sixte. 163
TREIZIÈME SÉRIE. *Dièse* pris à intervalle de septième, etc. 164
TREIZIÈME SÉRIE BIS. *Bémol* pris à intervalle de septième, etc. 165
QUATORZIÈME SÉRIE. *Deux dièses* de suite par degrés conjoints. 167
QUATORZIÈME SÉRIE BIS. *Deux bémols* de suite par degrés conjoints. 169

Pages.

TROISIÈME CLASSE. Étude pratique de la mesure sur la portée. 170

Tableau général des coupes, division binaire, sans silences. Tableau n° 1. 171
Tableau général des coupes, division binaire, avec silences. Tableau n° 1 *bis*. 172
Exercices sur les coupes des deux premières colonnes des tableaux généraux 1 et 1 *bis*. 173
Exercices sur les coupes des trois premières colonnes des tableaux généraux. 180
Exercices sur les coupes de la dernière colonne des tableaux généraux. 186

Tableau général des principales coupes, division ternaire. 187

Exercices sur les coupes de la première colonne du tableau général. 188
Exercices sur les coupes de la deuxième colonne du tableau général. 188
Exercices sur les coupes de la troisième colonne du tableau général. 190
Exercices sur des coupes mixtes. 192

TROISIÈME PARTIE.

THÉORIE.

LIVRE PREMIER. Intonation. 194

Chapitre premier. Des Intervalles. 194
Formation des intervalles et noms qu'on leur donne. 195
Des *intervalles simples*. Tableau des intervalles. 197
Des *compléments* ou renversements. 198
Des *intervalles redoublés*. 200

Chapitre II. Du rapport des intervalles de même nom entre eux. 201
Comparaison de l'exacorde 123456 à l'exacorde 567123. 202
Les secondes 12-23-45-56-67 sont égales l'une à l'autre. 202
Les secondes 34 et 71 sont égales l'une à l'autre. 203
(Note sur la comparaison des secondes, origine probable de la gamme). 203
Comparaison des deux secondes 45 et 71. 205
Secondes majeures ; secondes mineures. 207
Tableau général de tous les intervalles, tant majeurs que mineurs. 208
Des intervalles particuliers à la gamme mineure. 210
Seconde et quinte maximes, septième et quarte minimes. 211
Des intervalles augmentés et des intervalles diminués. 211
Tableau comparatif des intervalles depuis le comma jusqu'à la tierce majeure. 21
Résumé de tous les intervalles de seconde que contiennent les cinq gammes. 213

Chapitre III. Gamme diatonique majeure. Génération des tons. 213
Observation très-importante sur la gamme d'ut. 214
Explication des mots *tonique*, *médiante*, *dominante*, *sensible*, etc. 214
Diapason, en note. 215
Égalité des deux tétracordes 1234 et 5671. 216
Des dièses. Formation de la gamme de sol ; *fa dièse*. 217
Formation de la gamme de ré ; *ut dièse*. 218
Tableau de la génération des gammes par dièses et par doubles-dièses. 219
Onze observations sur le tableau précédent. 219

Pages.

Des bémols. Formation de la gamme de FA ; *si bémol.* 221
Formation de la gamme de SI BÉMOL ; *mi bémol.* 222
Tableau de la génération des gammes par bémols et par doubles-bémols. 223
Onze observations sur le tableau précédent. 223
Tableau général de la génération des gammes (dièses et bémols). 225
Quatre observations importantes sur le tableau général. 225

CHAPITRE IV. GAMME DIATONIQUE MINEURE ; GÉNÉRATION DES TONS MINEURS. 228
Comparaison des deux échelles, majeure et mineure. 228

Notes modales. Caractères des notes modales. 229
Moyen de transformer une gamme majeure en gamme mineure, *et vice versâ.* 230
Tableau de transformation des gammes majeures en gammes mineures. 231

Mineur relatif ; mineur de même base. 232
Tableau de transformation des gammes majeures en leurs mineurs de même base et en leurs mineurs relatifs. 233
Quatre observations sur le tableau précédent. 233

Variantes de la gamme mineure. Origine probable de ces variantes. 234
Tableau des transformations successives de la gamme mineure. 237

CHAPITRE V. GAMMES CHROMATIQUES ; GAMME ENHARMONIQUE. 239
Comparaison du *ré bémol* et de l'*ut dièse.* 240
Intervalle chromatique. Intervalle enharmonique. Demi-ton, etc. 241
Résumé général des cinq gammes. 243

CHAPITRE VI. DES MODULATIONS. 244
Le mot moduler a trois significations. 245
Loi de la modulation naturelle. 246
Tableau général de l'enchaînement des modulations. 247
Remarques sur le tableau des modulations. 248

LIVRE DEUXIÈME. — DE LA MESURE. 251

CHAPITRE PREMIER. De l'*unité de durée* appelée TEMPS, et de ses divisions. 251
Note (Opinion de GALIN sur la mesure à quatre temps). 253
Le coup fort, ou le temps fort. Jalon de l'oreille. 253

Division et subdivision binaires et ternaires, appliquées à l'unité de temps. 255
Tableau des divisions de l'unité. 256
Remarques sur le tableau. 255

Son articulé. Son prolongé. Silence. 258
Chronoméristе de Galin. 261
Langue des durées créée par M. AIMÉ PARIS. 262

CHAPITRE II *Des mesures.* 264
Exemples des diverses espèces de mesures. 265
Du coup fort et du coup faible dans les subdivisions de l'unité de temps. 266
Des prolongations et des syncopes. 267

CHAPITRE III. *Des cadences et du rhythme.* 268
Exemples des principaux rhythmes. 271

LIVRE TROISIÈME. — DE L'ÉCRITURE MUSIC 273

Pages.

CHAPITRE PREMIER. *Théorie des clés et classification des voix.* 273
Tableau des voix humaines; leur rapport avec les clés. 275
CHAPITRE II. *Écriture des dièses et des bémols.* 278
Tableau général des armures. 279
Manière d'écrire les gammes mineures. 281
Recherche de la tonique au moyen de l'armure de la clé. 281

CHAPITRE III. *Du bécarre.* 283
Bécarre détruisant un dièse ou un bémol de la clé. 284
Bécarre détruisant un dièse ou un bémol accidentel. 285
Passage du majeur au mineur de même base, et réciproquement. 286

CHAPITRE IV. ÉCRITURE DES GAMMES CHROMATIQUES ET ENHARMONIQUE. 287

CHAPITRE V. MESURE. UNITÉ DE TEMPS. 288

Divisions et subdivisions de l'unité. 289
Division binaire, appliquée aux quatre signes de l'unité. 289
Division ternaire appliquée aux quatre signes de l'unité. 291
Tableau des huit signes de l'unité avec leurs subdivisions. 293
La croche peut exprimer toutes les fractions comprises entre 1 et $\frac{1}{27}$. 294

Son articulé, son prolongé, silence. 294

CHAPITRE VI. MESURES A 2, A 3 ET A 4 TEMPS. RHYTHME, CADENCE. 297

Tableau général des trois mesures, avec leurs vingt-quatre formes. 298
Noms donnés aux vingt-quatre formes des trois mesures. 299

Tableau comparatif des douze mesures binaires et des douze mesures ternaires. 300
Observations sur le tableau précédent. 301
Tableau général des mesures admises par B. Wilhem. 303

Cinquante-six manières d'écrire UT-RÉ *en deux temps égaux.* 305
Moyen de rendre la lecture de la musique vocale très-facile. 306
Exemples de la modification proposée. 307

Métronome. Manière de s'en servir. 308

Du rhythme. Quelques définitions. 308

CHAPITRE VII. QUELQUES SIGNES DE L'ÉCRITURE MUSICALE. 309

Des petites notes. 309

Du trille et du mordant. 311

Des notes détachées ou piquées. 311

Du point d'orgue. 312
De quelques autres signes employés dans la musique. 311

BOSTON COLLEGE
3 9031 028 10448 7

DOES NOT CIRCULATE

PUBLICATIONS

DE L'ÉCOLE GALIN-PARIS-CHEVÉ.

OUVRAGES D'ÉTUDE.

OUVRAGES DE M. ET Mme ÉMILE CHEVÉ.

Méthode élémentaire complète de musique vocale, un vol.	Net.	9 fr.	»
— pratique seule (chiffres sans portée).	Net.	4	»
— portée seule (sans le chiffre).	Net.	3	»
— théorie seule (chiffres et portée).	Net.	3	50
Méthode élémentaire d'harmonie et de composition, 2 vol.	Net.	15	»
800 Duos gradués, faisant suite à la méthode.	Net.	9	»
— par recueils de 3 feuilles, broché.	Net.	1	25
La Routine et le Bon Sens, ou les Conservatoires et la méthode Galin-Paris-Chevé (1re partie).	Net.	2	»
Méthode élémentaire de piano, les 12 premières livraisons, brochées.	Net.	9	»
Exercices élémentaires, à l'usage des écoles primaires	Net.	2	25
Chants de l'enfance et de la jeunesse.	Net.	1	25

OUVRAGES DE M. AIMÉ PARIS.

Manuel progressif de musique vocale, ou Recueil d'airs en chiffres, rassemblés et classés par Aimé Paris, 1 vol. de 732 pages, 1847-48. — Caen, Poisson, éditeur.	Net.	12	»
Principes et Applications diverses de la mnémotechnie, 2 volumes in-8°. .	Net.	10	»

OUVRAGES DE LA SOCIÉTÉ CHORALE DE L'ÉCOLE GALIN-PARIS-CHEVÉ (DE PARIS).

Répertoire de la Société chorale de l'École Galin-Paris-Chevé, ou Recueil de morceaux d'ensemble des grands maîtres. — Il paraît une livraison de 16 pages grand in-8° par mois. — Prix de la livraison..	Net.	»	40
Trente livraisons ont déjà paru, formant 3 volumes, chaque volume. . . .	Net.	5	50
Recueils de Messes, Chants religieux, etc., chaque recueil de 3 feuilles, broché.	Net.	1	25
Recueils de Morceaux faciles pour les Écoles, les Pensionnats, etc., chaque recueil de 3 feuilles, broché.	Net.	1	25
Morceaux de Concert par les élèves de l'école ; chaque recueil de 3 feuilles. .	Net.	1	25
Ruth et Booz, grande symphonie chorale en trois parties (sans instruments). — Poëme de Eugène Villemin, musique d'Elwart.	Net.	1	25

PARIS. — IMP. DE L. TINTERLIN ET Ce, RUE NEUVE-DES-BONS-ENFANTS, 3.